

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Escultura



**LA ESCULTURA ECUESTRE EN EL CONTEXTO DE LA
ESTATUARIA
FUNERARIA DE LA CHINA TANG**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Yolanda García Quílez

Bajo la dirección del doctor

José de las Casas Gómez

Madrid, 2009

ISBN: 978-84-692-7195-7

A cuantos conmigo recorrieron parte del camino. A los que ya no están y a los que nunca se fueron.

Yolanda García Quílez.

**LA ESCULTURA ECUESTRE EN EL CONTEXTO DE LA ESTATUARIA
FUNERARIA DE LA CHINA TANG.**

Tesis doctoral.

Dirigida por el Prof. Dr. D. José de las Casas Gómez.

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Bellas Artes.

Departamento de Escultura.

Madrid, 2009.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	13
ANTECEDENTES.....	17
SÍNTESIS DE CAPÍTULOS.....	23
CONSIDERACIONES PRELIMINARES.....	29
I. LOS AJUARES FUNERARIOS CHINOS A LA LUZ DE LAS CREENCIAS EN LA VIDA ULTRATERRENA.....	31
1.1. El culto a los ancestros en los hallazgos arqueológicos del Neolítico chino.....	32
1.2. Primeras fuentes documentales.....	38
1.3. La dimensión de los espíritus.....	43
1.4. La naturaleza del alma humana.....	44
1.5. El mundo de ultratumba.....	48
1.6. La muerte.....	54
1.7. El culto a los ancestros como legitimación del poder real y pilar de cohesión familiar.....	64
1.8. La observancia del luto.....	68
1.9. Creencias que perduran en la dinastía Tang y fuentes documentales.....	74
<i>Notas al capítulo I.....</i>	<i>77</i>
II. ARQUITECTURA TUMULARIA: CONTINENTE DEL AJUAR FUNERARIO.....	85
2.1. La elección del enclave: el <i>feng shui</i> y el <i>Zangshu (Tsang shu)</i> o "Clásico del enterramiento".	85
2.2. Apuntes sobre la evolución de las tumbas y la arquitectura funeraria.	95
2.2.a. La dinastía Shang	95
2.2.b. La dinastía Zhou.	99
2.2.c. La dinastía Qin.	103
2.2.d. La dinastía Han.	118
2.2.e. Arquitectura funeraria tras la dinastía Han: el Periodo de División.	151
2.2.f. La dinastía Tang.....	157
A. Generalidades.	157
B. Localización de las principales necrópolis imperiales.	160
C. <i>Zhaoling</i> y <i>Qianling</i> : paradigmas de la necrópolis imperial Tang.....	163
D. Tumbas de príncipes Tang excavadas: lo que en verdad conocemos.....	174
2.2.g. Arquitectura funeraria tras la dinastía Tang.....	188
<i>Notas al capítulo II.....</i>	<i>192</i>

III. LA ESCULTURA EN LOS AJUARES CHINOS. LOS <i>MINGQI</i>.	197
3.1. Cuestiones terminológicas.	197
3.2. Principales funciones de los <i>mingqi</i> . Inmolaciones, símbolos de poder y protección para los descendientes.	200
3.3. La práctica desde sus orígenes hasta el Mausoleo de Qin Shi Huangdi.	206
3.3.a. Primeros ejemplos de escultura antropomorfa en el contexto funerario.	206
3.3.b. Uso generalizado de los <i>mingqi</i> . Madera y Barro.	209
3.3.c. El ejército de terracota del Primer Emperador y las demás figuras de su mausoleo.	221
3.4. Consolidación del modelo definitivo.	242
3.4.a. La eclosión de la Dinastía Han.	242
3.4.b. Las influencias de los nómadas esteparios en el Periodo de División.	266
3.5. El apogeo con los Tang.	280
3.5.a. Tipologías principales.	284
3.5.b. Ubicación en el cortejo y en el interior de la tumba.	317
3.5.c. Regulaciones imperiales.	319
3.6. Los <i>mingqi</i> tras la dinastía Tang: de la estatuaria a la réplica en papel.	320
<i>Notas al capítulo III.</i>	333
IV. LA FIGURA ECUESTRE Y SU ICONOGRAFÍA. De lo divino a lo humano.	337
4.1. <i>Ma</i> , el caballo.	338
4.2. La serpiente, el dragón y los caballos alados.	342
4.3. El caballo en los primeros compases de la Historia China: Domesticación, evolución en el tiro, cría y doma.	352
4.4. El caballo como símbolo de poder en China.	365
4.4.a. La búsqueda de los caballos celestiales de Fergana.	366
4.4.b. Equinos en la política imperial Tang.	372
4.5. El caballo en la corte Tang.	376
4.5.a. Los caballos danzantes.	378
4.5.b. Los seis corceles del emperador Tang Taizong.	382
4.5.c. Refinados pasatiempos: excursiones, caza y polo.	390
<i>Notas al capítulo IV.</i>	396
V. ANÁLISIS TÉCNICO Y ESTÉTICO DE LA ESTATUARIA ECUESTRE EN CERÁMICA DE LA DINASTÍA TANG.	403
5.1. Grandes pasos en la evolución de las técnicas cerámicas hasta la dinastía Tang.	403
5.2. Apuntes sobre el panorama general de la cerámica Tang.	416
5.3. Aspectos técnicos de la escultura funeraria en cerámica durante la dinastía Tang.	420
5.3. a. Producción en serie, moldeado y modelado.	420
5.3. b. Técnicas decorativas: la policromía en frío y el vidriado.	441
5.4. El caballo ideal. La formación del modelo estético a través de los Clásicos y los maestros en el arte de enjuiciar caballos.	449
5.5. La estética Tang. El <i>qiyun shendong</i> y la evolución estilística.	455
5.6. La escultura ecuestre Tang. Descripción y catalogación de piezas representativas.	459
5.6.a. El caballo.	460

5.6.b. <i>El equipo</i>	466
<i>A. El caballo sin montura</i>	466
<i>B. El caballo ensillado. El equipo básico y sus usos</i>	469
<i>C. El caballo engalanado</i>	474
5.6.c. <i>El caballo y el jinete</i>	478
<i>A. La equitación</i>	480
<i>B. La caza</i>	483
<i>C. Músicos y acróbatas</i>	487
<i>D. Jugadores de polo</i>	489
<i>E. El ámbito militar</i>	493
5.7. Catálogo de algunas piezas representativas.....	497
<i>Notas al capítulo V</i>	598

CONCLUSIONES	603
---------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	611
1. Fuentes primarias.....	612
2. Monografías, Artículos y obras generales.....	617
Índice alfabético de obras y autores.....	617
Índice alfabético de obras y autores en lengua china.....	628
Catálogos de exposiciones.....	630
Diccionarios.....	631
3. Fuentes en la red.....	632
Portales y páginas web.....	632
Bases de datos.....	634
4. Bibliografía por capítulos.....	635

ANEXOS	649
I. Concordancia de las romanizaciones Pinyin y Wade-Giles.....	649
II. Cronologías.....	653
Cuadro cronológico chino.....	655
Cuadro de la dinastía Tang.....	656
Cronología Comparada.....	658
III. Mapas.....	661
IV. Anatomía equina.....	667
V. Equipos para la equitación.....	671

ÍNDICES	675
1. Índice onomástico.....	676
2. Índice de yacimientos arqueológicos mencionados.....	680
3. Glosario de términos.....	686
4. Lista de ilustraciones y créditos fotográficos.....	696

Esta Tesis Doctoral parte de una sencilla sugestión. La contemplación de las figuras ecuestres de la China Tang, si no tanto como la seducción de su caligrafía, proporciona una de las imágenes más consolidadas y difundidas de la cultura China. Un icono abundante y conocido que inevitablemente ha adquirido un cariz atemporal. Su increíble permanencia como símbolo de creatividad, de *estilo* chino, contrasta paradójicamente con el uso para el que fueron diseñadas. Efectivamente, han alcanzado la eternidad. Descubiertas, desenterradas, expoliadas y finalmente vendidas y colocadas en luminosas cajas de cristal por todo el mundo. Así las cosas, estas piezas, generalmente comisionadas por las clases dirigentes y cargadas de la espiritualidad más antigua de China, herederas de cultos donde el sacrificio de caballos era la norma final, han dado lugar a la consabida y ocasionalmente anodina clasificación tipológica y formal propia de nuestra sensibilidad artística actual. De nuestro querer poseer, de una forma u otra, la magia de la antigüedad.

Esta investigación, junto con todas las que han pretendido penetrar en los misterios últimos de la escultura sagrada, quiere ser una vía para escapar de la materia, de la forma y del color y llegar al punto de partida de una mentalidad humana hace más de mil años. Si las creaciones escultóricas que han llegado hasta nosotros desde la dinastía Tang son el legado de una compleja y bien asentada epistemología cuyas claves han perdurado más o menos inmutadas hasta tiempos recientes, ¿cómo singularizarlas de forma que se conviertan en protagonistas de *su* propia época? ¿cómo explicar la prestancia y consistencia que sus formas adquieren durante la dinastía Tang? Y si nos fuera dado afirmar que estas creaciones son todavía un peldaño o una bisagra en la arquitectura de las mentalidades o revitalizar, para nuestra comprensión al menos, el papel que representaron para ciertos hombres en la historia de la común aspiración a la inmortalidad, si así fuera, entonces, esta investigación procuraría demostrarlo así.

Hubiera sido realmente gratificante y útil disponer de tiempo y recursos para rastrear el origen de la gran cantidad de piezas diseminadas por las colecciones internacionales y que aparecen mayormente con adscripciones inciertas o totalmente descontextualizadas. Y aunque esta es una tarea ímproba que supera los límites de esta tesis doctoral y cuyo éxito no estamos dispuestos a garantizar ni aún en el mejor de los casos, la investigación presente pretende proporcionar los marcos de entendimiento y la justificación metodológica que demuestre que lo anterior es posible y sobre todo, deseable.

Desentrañar los vínculos que unen el pasado dinástico chino y su carga de creencias ancestrales acerca de la vida ultraterrena con la época Tang es tan esencial como, pongamos por caso, considerar la importancia escrituraria de los Padres de la Iglesia Católica en las conclusiones canónicas del Concilio de Trento. No se ha intentado diseccionar el mundo Tang. Tampoco aislar la naturaleza del ajuar del espíritu atemporal que le da origen. Los lectores que se acerquen a esta tesis dispondrán de las herramientas necesarias para *contextualizar-conceptualizar* una escultura funeraria Tang. Más allá de los valores estéticos, iconográficos o meramente tipológicos, a los que también tendrá la posibilidad de acceder, el enunciado y concatenación de los capítulos - en sí una primera selección de claves fundamentales para la interpretación -, manifiestan una vocación *integradora* y a la vez metodológicamente lineal y narrativa de la investigación. Esta investigación *narrativa* confiere continuidad cronológica y cohesión histórica y evita intromisiones de naturaleza multidisciplinar o exabruptos interpretativos. Por ejemplo, no es una tesis de Historia de las Religiones, tentación disciplinar quizá cercana, pero modificar sustancialmente el entorno interpretativo de una pieza cerámica Tang de la forma en que lo hace esta investigación posibilita la interacción entre campos de estudio cuyos objetivos pueden ser muy diferentes. Y desde el punto de vista de una distancia recorrida, ésta es una gran ventaja.

Ahora bien, la dimensión y alcance de este planteamiento son casi moneda corriente en nuestra tradición investigadora occidental. Especialmente en lo que a disciplinas históricas se refiere, desde la Numismática hasta la Historia de las Mentalidades. Los éxitos cosechados han sido numerosos y provechosos sobre todo en lo que concierne a abrir nuevas rutas de investigación. Nosotros hemos

pretendido otro tanto en un campo casi inexplorado en nuestro país, doblemente útil por así decir. La cantidad y calidad de los complementos informativos proporcionados en el desarrollo de la tesis nos han parecido no sólo adecuadas por cuanto se ajustan al planteamiento metodológico, sino sobre todo *necesarios* en tanto las fuentes de las que se extraen están lejos del alcance de la comunidad investigadora española, docentes y alumnos por igual. Una parte significativa de conocimientos que podríamos denominar previos: lingüísticos y de transcripción, arqueológicos, histórico-dinásticos y artísticos, aparecen formando parte de la naturaleza de la tesis por derecho propio en virtud de una coincidencia de factores. En primer lugar, y como se afirma arriba, son esenciales para la consecución de los objetivos de la investigación y en segundo lugar constituyen un verdadero corpus de fuentes documentales por primera vez sintetizadas y reunidas para su empleo posterior por parte de la comunidad académica.

No podemos presumir de haber sido exhaustivos, empero. La revisión de la totalidad de las fuentes pertinentes a este tipo de estudios está lejos de la capacidad investigadora de quien esto suscribe, mas en lo que toca a la particularidad de la estatuaria funeraria Tang confiamos haber cubierto una laguna.

Que presentemos este trabajo como Tesis de Bellas Artes requiere alguna aclaración. El lector inmediatamente comprobará el protagonismo que cobran las imágenes en el desarrollo de casi todos los capítulos. La fuerza evocadora de algunas de ellas, emotivas y sugerentes, contrasta con el valor documental de otras más esquemáticas o explicativas. La virtud que todas ellas adquieren al aparecer en este trabajo pretende ser el reflejo de la aproximación que cualquier escultor, de antes o de ahora, realiza al planteamiento de su obra: ¿quién, si alguien, la comisiona? ¿qué materiales resultan más convenientes para el destino que le espera? ¿existirán restricciones importantes a la creatividad del autor en función de parámetros sociales o políticos? ¿quién contemplará la obra? ¿cuál es el significado de la escultura y cómo materializarlo plásticamente? Preguntas antiguas sin duda para las que, en el caso de la escultura funeraria Tang, se ha procurado dar respuesta. Preguntas también actuales, sin embargo. El contexto creativo hoy, salvo excepciones escasas, tiende por un lado a la inmediatez y por otro a desligarse, ya inconscientemente, de tradiciones culturales y sociales (cuanto

menos de las espirituales) y a pesar de ello, los creadores reconocen la necesidad de proporcionar un contexto creativo a su obra que no sea meramente pecuniario. Y se han producido pocos avances. La enseñanza de técnicas, de escuelas y corrientes artísticas y las motivaciones que hoy en día conducen a la creación artística, justas e inevitables como son, han conseguido eliminar en la actualidad presupuestos históricos de largo aliento que respiran aun en el corazón de las piezas antiguas ¡las mismas piezas que tantas y tantas veces nos han servido de inspiración creadora!

Creemos que la recuperación o la recreación de contextos creativos tan importantes como los de la China Tang son fundamentales en la educación de nuestros jóvenes estudiantes de Bellas Artes, porque si bien estamos al corriente de las soluciones estéticas de otras culturas de acento funerario, la egipcia por caso, los grandes mausoleos imperiales chinos están en su mayor parte por descubrir o se han descubierto muy recientemente. Sólo desde 1974 sabemos de los secretos tesoros de la tumba de Qin Shi Huangdi. Y esto es como decir antesdeayer. La yuxtaposición de un planteamiento metodológico clásico deudor de la investigación histórica con el recuento pormenorizado de los pasos y condiciones del *bien morir* imperial Tang, amén de la propia profusión iconográfica (modelos de referencia, piezas aisladas, creaciones sobresalientes), los mapas y planos de situación y los informes arqueológicos y técnicos recogidos en esta Tesis Doctoral constituyen el universo propio de la Estatuaria Funeraria Tang. Posiblemente quepan más cosas, pero no menos.

De los caballos reales, primeras víctimas del celo imperial y principesco, nos quedan apenas huesos y polvo. De los caballos de barro, de bronce y piedra también, nos quedan afortunadamente numerosas estampas y figuras. Ambos, los que vivieron y murieron y los que fueron creados para la eternidad, las creaciones del hombre y las de la naturaleza, fueron contemplados durante la Dinastía Tang como las monturas ideales en esta vida y en la otra, capaces de transcender ambas y a la postre efigies visibles de lo invisible, correlatos de lo divino, de otros caballos, esta vez celestiales, que aparecen aquí y allá en las magníficas ensoñaciones de la cultura china.

Son muchas las ocasiones que tenemos de lamentar la falta de una tradición investigadora de Asia Oriental en España. Quizá en el futuro estas ocasiones disminuyan y se construya, por el contrario y a favor de todos, una historia de encuentros académicos y científicos de la que podamos sentirnos orgullosos. Hasta entonces no podemos no citar algunos, siquiera, de los esfuerzos que se han venido llevando a cabo para alcanzar este fin.

Desde principios de esta década, el Gobierno Español, a través de sus instituciones, ha principiado una ruta de intensas relaciones políticas con los países de Extremo Oriente. Concebida como Plan Marco Asia-Pacífico¹, semejante iniciativa ha dado lugar a su vez a un apercibimiento cultural sin precedentes en España acerca de los países de Asia Oriental, en particular China y Japón. El resultado está siendo fecundo y gradualmente se consolida en nuestro país un ámbito propicio y propio de estudios relacionados e investigación.

Hace unos años celebramos la creación de una Licenciatura en Estudios de Asia Oriental² que actualmente puede cursarse en varias Universidades Públicas españolas y que permite a los alumnos adquirir una formación reglada y coherente

¹ El Gobierno Español elaboró un primer plan de acción española en la región Asia-Pacífico (Plan Marco para Asia Pacífico) dividido en dos tramos bianuales, 2000-2002 y 2002-2004. Esta iniciativa tuvo su continuidad en octubre de 2005 con la presentación del Plan de Acción Asia y Pacífico 2005-2008. Dentro del Plan Marco, la formación de especialistas en estas áreas geográficas se contemplaba como un objetivo prioritario. Con tal fin la Agencia Española de Cooperación Internacional ha venido desarrollando un programa de becas del que se ha beneficiado ya un número cuantioso de investigadores.

² El 28 de marzo de 2003 el Consejo de Ministros aprobó por Real Decreto 360/2003 la creación de una nueva Licenciatura en Estudios de Asia Oriental. La respuesta de los centros universitarios españoles no se hizo esperar: en el curso académico 2003-2004 comenzó a impartirse esta licenciatura en la Universidad Autónoma de Madrid y en la Universidad Autónoma de Barcelona y la Universidad Pompeu Fabra de forma conjunta. En el curso 2004-2005 se impartía en la Universidad de Salamanca. La Universidad Oberta de Cataluña se sumaba también a esta iniciativa permitiendo cursar la licenciatura a distancia.

con la que afrontar posteriores trabajos de investigación. Los programas de becas relacionados con esta Licenciatura dotan por primera vez a los investigadores españoles de perspectivas de continuidad profesional en un área no hace mucho inédita.

Por otro lado, cabe destacar la creación de Casa Asia³, órgano institucional público y ámbito dinamizador de intercambios y proyectos cuya valía se está demostrando positivamente día a día y cuyo papel en la difusión de manifestaciones artísticas asiáticas está a la vanguardia de Europa. Son incontables ya las exposiciones, retrospectivas, ciclos y seminarios, etc., que Casa Asia ha venido realizando en este campo desde su inauguración en 2002.

Pero también es menester aquí señalar las imprescindibles aportaciones de los pioneros en la materia, aquellas instituciones sin cuya labor las anteriores iniciativas públicas quizá no hubieran aún tenido lugar. La Asociación Española de Orientalistas⁴, fundada en 1963, editora de un Boletín de estudios en torno a las realidades culturales del continente asiático donde cada vez cobran mayor relevancia los trabajos relacionados con el Extremo Oriente. La Asociación Española de Estudios del Pacífico⁵, que desde 1988 ha realizado congresos, cursos y seminarios motivando a la comunidad de jóvenes investigadores a profundizar en sus relaciones con la ribera asiática del Pacífico. Los museos de Arte Oriental de Valladolid y Ávila, cuyos catálogos y boletines, amén por supuesto de sus ricas colecciones, han sido esenciales en la preservación de tradiciones investigadoras y en reavivar el interés general del público por estas materias. Los centros⁶ específicos de Asia que desde tiempo atrás existen en determinadas Universidades españolas e impulsados en muchos casos por miembros de la propia comunidad

³ Creada en el 2001 dentro del primer Plan Marco Asia Pacífico, con sede en Barcelona. En el 2007 se inauguró una nueva sede en Madrid.

⁴ Con sede en la Universidad Autónoma de Madrid.

⁵ Fundada en 1988. Edita la Revista Española del Pacífico desde 1991 financiada por la AECL.

⁶ Algunos de estos centros pioneros en España son el Centro de Estudios de Asia Oriental (CEAO) de la UAM creado en 1992; el Centro de Estudios de Asia creado en el 2000 en el seno de la Universidad de Valladolid, pero que continúa la labor iniciada en 1993 por el Instituto de Estudios Japoneses; o el Centro Cultural Hispano Japonés de la Universidad de Salamanca, creado en 1999.

docente que veían necesario prestar atención académica a tan importante región del mundo.

Pocos estudios en general y poco tiempo dedicado a conocer y comprender a nuestros lejanos vecinos, y sin embargo estamos por fin en la senda correcta. Otros llegaron antes, y de ellos bebemos y satisfacemos nuestra sed. Entre la comunidad hispanoparlante quisiéramos, sin ánimo de desmerecer ni olvidarnos de otros, destacar la labor del Centro de Estudios de Asia y África del Colegio de México, cuya revista ha dedicado tantas memorables páginas a descubrirnos la riqueza del patrimonio artístico asiático.

Hasta la creación definitiva de un itinerario curricular propio para este tipo de estudios (ver arriba), estas instituciones y centros, y sus profesores, representaban el único asidero y vínculo de unión para aquellos interesados en los estudios asiáticos. Desde aquí, queremos expresar nuestra gratitud a todos ellos.

En relación con la presente investigación hemos de admitir que nuestras esperanzas de encontrar un repertorio investigador en español suficientemente amplio que nos sirviera de apoyo y guía y que permitiera contrastar debidamente nuestras pesquisas eran mínimas. Con todo, nos alegró constatar que no estábamos solos. Sea porque en ellas hemos descubierto noticias y datos útiles para nuestra investigación, sea porque nos hayan propuesto ejemplos válidos de aproximación metodológica o sea sencillamente, porque forman parte de la tradición y del *espíritu* investigador que conduce al arte chino, reseñamos las siguientes Tesis Doctorales realizadas en España⁷:

- Ta Chuan Lee: Teoría técnica de la escultura budista china. Desde la dinastía Wei del Norte hasta la dinastía Sung del Sur, presentada en la Universidad de Barcelona en 1995.
- Ana Esther Balboa González: Una tradición en la observación, presentada en el departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la UCM en el 2007.

⁷ Las Bases de Datos empleadas para llevar a cabo estas consultas aparecen detalladas en el Índice Bibliográfico.

- Shang-Hsiang Hung: Las motivaciones pictóricas desde la óptica de un pintor Tang: Wang Wei. Presentada en el departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la UCM en 1997.
- Isabel Cervera Fernández: La vía de la caligrafía: Tinteros chinos en el Museo Oriental de Valladolid, presentada en el departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo) de la facultad de Geografía e Historia de la UCM en 1988.
- Carmen García-Ormaechea Quero: Porcelana china en España, presentada en el departamento de Historia del Arte II (Moderno) de la Facultad de Geografía e Historia de la UCM en 1986.
- Manuela Domínguez Culebras: El signo en la pintura china de las dinastías Ming y Qing, presentada en el departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la UCM en 1995.
- Cheng-Ling Liu: Clavileño y el vuelo fantástico en la Literatura China, presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UCM, en 1979.

En cuanto a Tesis presentadas en universidades extranjeras, encontramos tres que fueron especialmente útiles:

- BANKS, Barbara Chapman: The Magical Powers of the Horse as Revealed in the Archaeological Explorations of Early China. Presentada en la University of Chicago, Dept. of Art, Diciembre 1989. Abarca el estudio de la figura del caballo en China desde la dinastía Shang a la Han, ambas inclusive, combinando diferentes aproximaciones: evidencias arqueológicas, registros historiográficos, iconografía en el ámbito funerario, etc.
- LIN Ying: Celestial Horses. The Apogee of Chinese Art and Civilization. Beijing: Foreign Languages Press, 2002. Publicación basada en su tesis doctoral, presentada en el Departamento de Bellas Artes de la Capital Normal University, Beijing. Aborda el estudio de la figura del caballo en el arte y la cultura chinos desde la aparición de los primeros cultos neolíticos hasta los últimos artistas de la China Moderna, que han hecho de este género el rasgo distintivo de su obra.
- ECKFELD, Tonia: Imperial Tombs in Tang China, 618 – 907. The Politics of Paradise. USA y Canada: RoutledgeCurzon, 2005. Publicación basada en su tesis doctoral: *"The Tomb of Li Xian: Posthumous Rehabilitation and Political Legitimacy"* presentada en la Universidad de Melbourne, School of Fine Arts, Classical Studies and Archaeology, 2000. Estudia los mausoleos imperiales Tang, su forma y su función. Mediante el análisis pormenorizado de algunos ejemplos concretos, define aspectos formales

como su articulación o la disposición de su iconografía mural, y pone de relevancia cuál era su papel en la política imperial Tang.

De la extensa documentación consultada se da cuenta en la Bibliografía. A día de hoy no estamos en disposición de aseverar la existencia de escuelas o corrientes interpretativas en lo que atañe al objeto de la presente Tesis. Sí en cambio, de una importante revitalización de la arqueología china cuyos frutos constituyen en gran medida la savia de este trabajo. De la continuación de estos trabajos y de la puesta en valor de los descubrimientos dependerá también, que la estatuaria funeraria se contemple desde nuevos enfoques y se consolide, dada su envergadura, como un campo de investigación con rango propio en el futuro.

El uso de este tipo de escultura se ha desarrollado dentro del contexto del culto a los ancestros, de las prácticas funerarias y del concepto de la vida ultraterrena. En el capítulo I indagaremos sobre las creencias que han determinado la creación de la escultura funeraria. Intentaremos establecer su función dentro del ritual funerario desde su origen, remontándonos a los primeros hallazgos arqueológicos del neolítico que corroboran la existencia de un culto a los ancestros y a las primeras fuentes documentales, ya en época histórica, que recogen o codifican esta práctica. Procuraremos determinar cuál era la dimensión, si existía, que ocupaban los espíritus de los ancestros dentro de la concepción del mundo de la China Antigua, cómo se concebían el alma humana, la muerte y el mundo de ultratumba, y cuáles eran sus ritos asociados. Todo ello nos permitirá establecer cuál era la función del ajuar funerario, en qué medida estaba determinada por estos conceptos y cómo interactuaba con ellos. Analizaremos qué papel desempeñaba el culto a los ancestros para la legitimación del poder real y cómo, tanto éste como el ritual asociado, fueron adentrándose en la sociedad china hasta convertirse en parte esencial de su identidad a lo largo de la historia. Acabaremos el capítulo contrastando el grado de permanencia y de influencia política y social de estos cultos en la dinastía Tang, y destacando algunas de las fuentes documentales generadas que pueden servirnos de apoyo para su estudio.

En el capítulo II analizaremos el emplazamiento físico de la escultura funeraria, es decir la arquitectura tumularia china como continente del ajuar funerario. Comenzaremos por establecer la relación entre la geomancia y la elección del enclave fúnebre y por analizar hasta qué punto influían las leyes geománticas del *fengshui* en la ubicación, la construcción y la decoración, tanto de las tumbas como de su contenido, tomando como referencia el *Zangshu* (*Tsang shu*) o “Clásico del enterramiento”.

Después abordaremos el estudio de los complejos funerarios y de las tumbas, su escala, su configuración, su contenido y los símbolos de prestigio que ostentan,

entendiendo que su estudio sirve además para ampliar nuestro conocimiento sobre la estructura social y la política de las sociedades que demandan este tipo de creaciones artísticas. En este apartado analizaremos la evolución de la arquitectura funeraria, desde la dinastía Shang hasta la dinastía Tang, centrándonos en las modificaciones estructurales y en los patrones iconográficos y decorativos más importantes y apoyándonos, para ello, en yacimientos arqueológicos destacados.

Dentro de la arquitectura Tang analizaremos las principales innovaciones con respecto a épocas anteriores. Nos centraremos en un área geográfica concreta, la planicie de Guanzhong, en Xi'an, donde están ubicados 18 mausoleos imperiales Tang junto a un gran número de tumbas satélites. Los dos mausoleos de mayores dimensiones del área de Guanzhong son Zhaoling, la tumba del emperador Taizong y Qianling, la de Gaozong, segundo y tercero en el orden de la dinastía respectivamente. A través de su estudio intentaremos desentrañar el carácter alegórico de las tumbas imperiales Tang, reflejo del orden establecido y del poder y la perdurabilidad del imperio y de la dinastía. Debemos apuntar que la política en materia de arqueología y reliquias culturales marcada por el gobierno chino durante las últimas décadas se ha centrado en buscar un equilibrio entre investigación y conservación. En ese sentido, se ha optado por excavar las tumbas principescas en lugar de las imperiales. Por ello en nuestro estudio recurriremos a algunas tumbas satélites de las necrópolis Tang, que sí han sido estudiadas y permanecen abiertas al público. Procuraremos analizar los aspectos de mayor relevancia para nuestra investigación tanto de sus respectivas configuraciones como de sus contenidos. Terminaremos el capítulo repasando brevemente la evolución de la arquitectura funeraria imperial tras la dinastía Tang, destacando los mausoleos más relevantes y comprobando el grado de permanencia de las antiguas tradiciones.

En el capítulo III abordaremos el tema de la escultura dentro del ajuar funerario chino, centrándonos en los *mingqi*. Puesto que este término no se generaliza hasta el siglo XX, primero analizaremos las diferencias existentes en materia etimológica según la tradición y según la concepción de diferentes autores. Después nos centraremos en determinar la función de los *mingqi* y en qué medida ésta estaba relacionada con la práctica de la inmolación. Veremos cómo, a medida que se va creando un complejo entramado que articula el sistema funerario,

aparecen nuevas funciones que cumplir, y cómo los *mingqi* surgen y evolucionan para dar respuesta a estas nuevas necesidades. Una vez establecida su función estudiaremos los *mingqi* desde su origen, remontándonos a los primeros ejemplos en barro de escultura funeraria antropomorfa del neolítico. Analizaremos su evolución durante las dinastías Shang y Zhou en función de los materiales empleados, su grado de abstracción y el área geográfica de origen. Nos detendremos en el ajuar funerario de Qin Shi Huangdi, paradigma de esta práctica, intentando recoger los últimos hallazgos publicados. Después estudiaremos el fenómeno Han, periodo prolijo por la cantidad, variedad tipológica y calidad de los *mingqi*. Analizaremos todos estos aspectos y veremos cómo los cambios en la escala y en el número de piezas que integran el ajuar se corresponden con un cambio en el valor simbólico de las piezas. Además indagaremos en cómo todos estos factores podían variar en función de las regulaciones impuestas por el estado, la posición social, la profesión y las aficiones del difunto, y también las diferentes condiciones locales. Tras el periodo Han abordaremos los cambios producidos durante el Periodo de División a raíz de la incorporación de nuevas influencias importadas de los nómadas esteparios, sobre todo a nivel estético con la adopción de cánones budistas y a nivel tipológico con la aparición de las nuevas tipologías de seres protectores y guardianes. Seguidamente nos adentraremos en la dinastía Tang cuya primera mitad representa uno de los periodos de mayor esplendor de la escultura china en general y de los *mingqi* en particular. Realizaremos un análisis tipológico centrándonos en los aspectos que perduran de la tradición y en los cambios adoptados. Comprobaremos hasta qué punto los cambios políticos y sociales que acompañan el establecimiento de la dinastía Tang afectan a las tipologías de ajuar, tanto a nivel iconográfico como estético, y cómo poco a poco se va consolidando el estilo bien definido de la dinastía Tang. Veremos cómo se transportaban los *mingqi* en el cortejo funerario, cuál era su ubicación dentro de éste y en el interior de la tumba donde eran depositados posteriormente. Finalmente tomaremos en consideración los mecanismos de los que disponía el estado para controlar y regular la producción y el uso de objetos funerarios. El capítulo concluirá con un análisis de la evolución del uso de los *mingqi* tras la dinastía Tang, indagando sobre su nivel de pervivencia y el grado de influencia que pudo tener a este respecto la aparición de otras prácticas asociadas al rito funerario.

En el capítulo IV abordaremos fundamentalmente el tema de la iconografía del caballo y la figura ecuestre en la tradición china, intentando abarcar los aspectos mitológico, histórico e iconológico. Comenzaremos por desgranar el significado ontológico del caballo, sus aspectos trascendentales más destacados y sus principales cualidades asociadas. Estudiaremos la relación que tiene el caballo con la serpiente y con el dragón, los seres fantásticos que surgen de su unión, como el hippodio o caballo-dragón, el caballo alado o el caballo celestial, y analizaremos todo el simbolismo asociado a estas figuras. Seguidamente nos centraremos en la relación del caballo y el hombre en China, desde la domesticación del caballo hacia el año 3000 a.C. y su empleo como animal de tiro en la dinastía Shang. Resaltaremos los hallazgos arqueológicos más relevantes en este campo descubiertos en yacimientos de la dinastía Zhou y Qin. Estudiaremos también la aparición de la monta y las primeras representaciones artísticas conservadas de la figura ecuestre. China ha mantenido una relación con el caballo muy particular, determinada por sus circunstancias físicas y políticas. La defensa de sus territorios y por tanto del poder del estado ha dependido durante mucho tiempo del caballo y de su adaptación al uso militar. El ganado caballar era un importante recurso del estado y por ende uno de sus símbolos de poder. Estudiaremos los intentos más destacados por importar caballos como las misiones de Han Wudi para obtener los famosos caballos celestiales de Fergana. Analizaremos el papel que desempeñaban los caballos en la política imperial de los Tang y su valor como tributos de estado. La dinastía Tang representa la cumbre de los programas de cría y cruce de caballos. Estudiaremos cómo se organizaba la remonta y cómo ésta ha quedado plasmada en importantes obras pictóricas. Tomaremos en consideración también la situación del caballo en la corte Tang. El retrato de caballos se convierte en la dinastía Tang en un género independiente muy apreciado en los círculos cortesanos, por tanto analizaremos cómo afectó este nuevo género al nuevo ideal estético del caballo Tang. Abordaremos el caso de los *wuma* o caballos danzantes que amenizaban las fiestas de la corte Tang y el de Tang Taizong quien mandó retratar en relieve a sus seis corceles preferidos. Finalmente repasaremos las actividades preferidas de la aristocracia Tang relacionadas con los caballos, la equitación, la caza y el polo, y cómo éstas se convierten en la temática más solicitada entre los encargos cortesanos, tanto en pintura civil como en el ámbito funerario.

En el capítulo V realizaremos un análisis técnico y estético de la estatuaria ecuestre en cerámica de la dinastía Tang. Comenzaremos por repasar la evolución de las técnicas cerámicas chinas, desde su aparición hasta el Periodo de División. Describiremos el panorama general de la cerámica durante la dinastía Tang, cuáles eran los principales productos, los tipos de hornos existentes y las principales zonas de producción. Analizaremos cuáles eran los aspectos técnicos del proceso cerámico aplicado a la escultura funeraria de este periodo. Para ello abarcaremos por un lado los procesos de elaboración como la producción en serie, el moldeado y el modelado y por otro los procesos decorativos como la policromía en frío y los vidriados al plomo. Tras estudiar los aspectos técnicos tomaremos en consideración los aspectos estéticos que caracterizan este tipo de obras. Comenzaremos por analizar la formación del modelo estético. Uno de los factores determinantes en este sentido fue la pseudo-ciencia llamada *xiangma* o fisiognomía equina, es decir el arte de enjuiciar el carácter del caballo mediante el estudio de su apariencia física o fisonomía, cuyo origen se remonta al Periodo de Primavera y Otoño. Abordaremos también uno de los rudimentos básicos de la crítica estética durante la dinastía Tang: el *qiyun shengdong*, y analizaremos los aspectos generales que caracterizan estéticamente a los *mingqi* Tang. Tras este análisis nos centraremos en la escultura ecuestre para intentar confeccionar un patrón de análisis técnico y estético de este tipo de piezas. Con tal fin estudiaremos la iconografía del caballo, cuando éste se representa sin jinete, y la evolución de su canon estético a lo largo de la dinastía. Analizaremos qué elementos caracterizan las representaciones Tang de caballos, cuando aparecen sin montura, ensillados o engalanados, qué tipo de equipos portan y cuál es el significado iconográfico de sus atributos. Seguiremos el mismo esquema para estudiar las figuras de caballos con jinete. Estudiaremos las diferentes categorías de esta tipología: jinetes que practican la equitación, cazadores, músicos y acróbatas, jugadores de polo y soldados y guardias de honor. Analizaremos sus rasgos identificativos, sus atributos y sus equipos para descifrar toda su carga semiótica y estudiaremos los aspectos técnicos que caracterizan a cada grupo tipológico. Intentaremos detallar lo habitual y resaltar lo excepcional, para que lo aportado sirva de guía rudimentaria para un primer acercamiento a la catalogación de este tipo de piezas. Concluiremos el capítulo con un catálogo que recoja algunas de las piezas más representativas de este arte.

Sobre traducciones y transcripción:

Durante la realización de la Tesis se han empleado mayormente publicaciones en inglés. Tanto las citas directas del inglés como las traducciones al inglés de los textos originales chinos que figuran en estas publicaciones han sido vertidas al español directamente por mí. Lo mismo ha sucedido con las publicaciones en francés y traducciones del chino al francés. En el caso de la gran cantidad de material original chino he preferido apoyarme primero en la traducción inglesa cuando la había. En la mención de Instituciones chinas, cuando no haya una traducción oficial al castellano, hemos preferido respetar la traducción oficial del gobierno chino al inglés y en esta lengua figuran. Hemos seguido el mismo criterio al citar bibliografía en lengua original. Se ofrecen las traducciones conocidas de clásicos chinos en la bibliografía adjunta.

Como sistema de romanización hemos empleado el Pinyin, sistema oficial chino desde enero de 1979. No obstante cada vez que aparezca un nuevo término, sobre todo en el caso de los nombres propios, intentaremos recoger a continuación la grafía Wade-Giles, por ser más próxima a nuestra pronunciación. En el Anexo I aparece una tabla de concordancia entre los dos sistemas de romanización.

Cronologías:

Hemos respetado la convención del Periodo de División para el periodo comprendido entre el final de la dinastía Han y el comienzo de la dinastía Sui.

Cuando ha sido conveniente hemos preferido la clásica división entre los años a.C. y años d.C.

Nombres:

Cada vez que cite a un emperador o príncipe emplearemos el nombre de templo, precedido cuando sea necesario del de su dinastía, aunque a continuación procuraremos adjuntar entre paréntesis su nombre de nacimiento y el periodo cronológico de su reinado. En el anexo II aparece una tabla con todos los emperadores Tang que recoge sus nombres de templo, de nacimiento y de era, además de las fechas de sus reinados y nombre de emperatriz-número de hijos.

Anexos:

Los anexos tienen la intención de complementar el contenido de los capítulos. De especial relevancia para profundizar en la morfología de la figura ecuestre Tang son los Anexos IV y V. Las cronologías y cronología comparada son obra mía, pero pueden contrastarse con otras elaboradas en publicaciones de fácil acceso. Los anexos I y III provienen de fuentes secundarias cuyas referencias se proveen debidamente.

Índices:

El índice de lugares ha sido sustituido por un índice de yacimientos arqueológicos de la dinastía Tang acompañados de un listado seleccionado de yacimientos relevantes de otros periodos.

En el glosario de términos chinos la transcripción pinyin viene acompañada de los caracteres chinos originales únicamente allí donde éstos me son familiares.

Sobre la extensión de los capítulos:

Somos conscientes de la importante extensión de algunos capítulos: el II y el V por ejemplo. Nos ha parecido conveniente mantener un número reducido de capítulos en aras de conferir mayor unidad narrativa a la investigación. Los capítulos se han enfocado como grandes áreas temáticas que ora gozan de cierta autonomía, como en el caso de los dos primeros capítulos, ora están estrechamente vinculados entre sí, como los dos últimos. De alguna forma el capítulo III actúa de bisagra entre ambos grupos. Confiamos que esta división también redunde en facilitar la consulta de las notas al pie, referencias onomásticas y créditos fotográficos.

Capítulo I

LOS AJUARES FUNERARIOS CHINOS A LA LUZ DE LAS CREENCIAS EN LA VIDA ULTRATERRENA.

“Si no conoces la vida, ¿cómo podrás conocer la muerte?”

Confucio.¹

La gran mayoría de la escultura antigua china que hoy conservamos, y la que, consecuentemente, nos condiciona la idea que de ella tenemos, proviene de los túmulos. Para las antiguas generaciones chinas, la escultura se asociaba, en la mayoría de los casos, al enterramiento, bien fuera franqueando las avenidas de acceso a las tumbas, recubriendo en forma de relieves su interior, o bien surtiendo los ajuares funerarios. De aquí que cualquier acercamiento encaminado a intentar abarcar el concepto de escultura establecido en la China Antigua, deba atravesar inexorablemente el campo de las creencias y la parafernalia asociada al ámbito funerario, porque más allá de la forma, del material, del estilo o de la mimesis, por encima de las connotaciones sociales, antropológicas, o de cualquier otra característica que pueda prevalecer en su significado más inmediato a nuestro entender (entender de occidentales del siglo XXI, dicho sea de paso), sobre todo ello se imponía una condición: la escultura era un objeto destinado a la inmortalidad.

Una preocupación constante desde el inicio de la civilización china ha sido el vivir en armonía con el orden natural. Alrededor de esta cuestión se extiende todo un entramado de ritos *li* y etiqueta *i* bien codificado y referido a prácticamente todas las situaciones, relevantes o decisivas, de la vida pública y privada². Dentro del conjunto de los momentos de una vida, la muerte ocupaba un lugar predominante, no se entendía como el final de la vida terrena sino como el tránsito hacia el inicio de la vida ultraterrena. Basándonos en la ubicación de los cementerios y en el aprovisionamiento y disposición de los ajuares funerarios que se han excavado, podemos afirmar que desde el neolítico ya existía un conjunto de creencias asentadas referentes a la vida de ultratumba, aunque hoy por hoy aún no sepamos el momento exacto de su aparición.

Tanto los hallazgos arqueológicos como las fuentes documentales demuestran que una de las principales preocupaciones del pueblo chino ha sido la observancia del ritual de enterramiento y el correcto aprovisionamiento de los ajuares funerarios. Sólo mediante el debido tratamiento del cuerpo y del espíritu del difunto, y a través de la celebración de los ritos adecuados, siempre conforme a lo que estipulan los cánones, el vivo puede entrar a formar parte del engranaje cíclico, armónico y bipolar del orden natural.

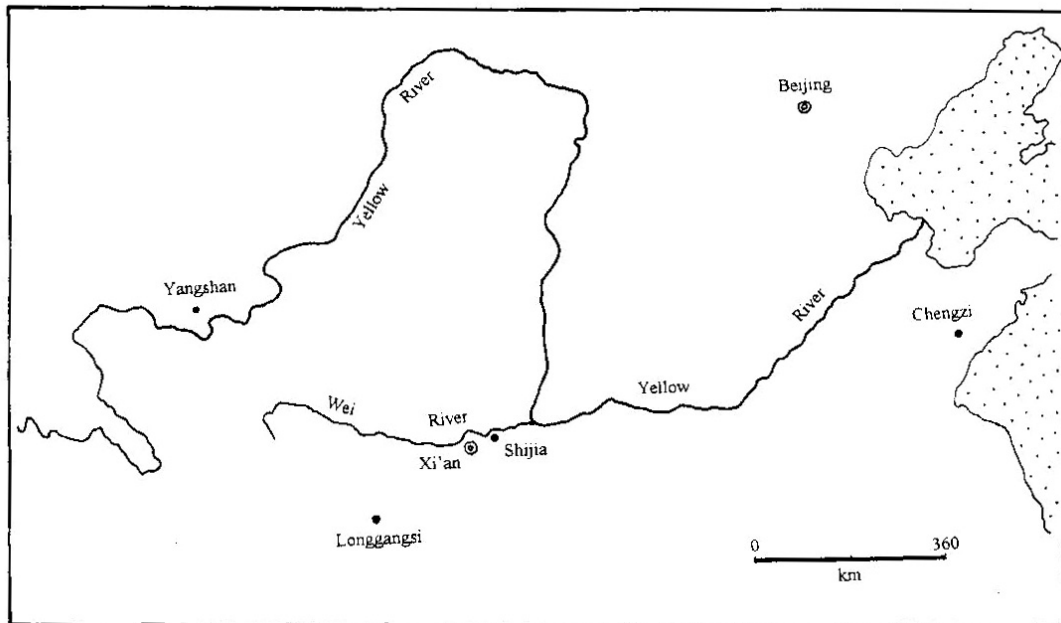
1.1.

El culto los ancestros en los hallazgos arqueológicos del neolítico chino.

Como veremos en el siguiente apartado, no tenemos constancia de la conservación de ningún documento escrito anterior a la época Shang. Por lo tanto no hay registro histórico que certifique la existencia en el Neolítico chino de ritos de culto a los ancestros. Así pues, sólo los restos arqueológicos pueden desvelar posibles indicios de su práctica³.

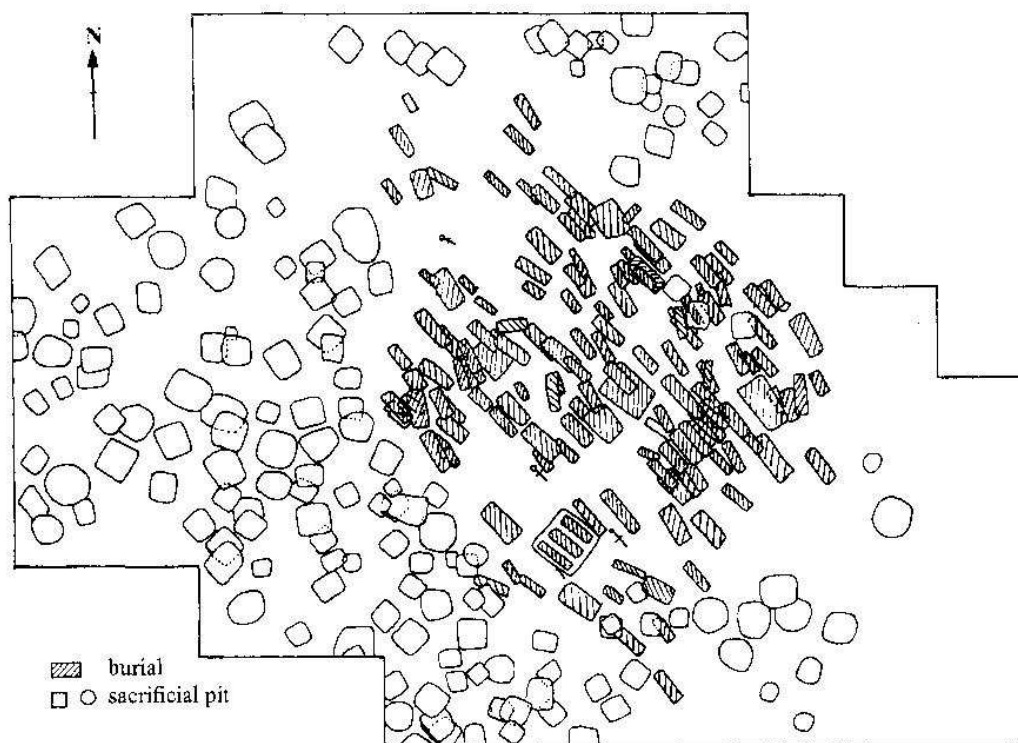
A este respecto es muy interesante el estudio de Liu Li: *“Ancestor Worship: An Archaeological Investigation of Ritual Activities in Neolithic North China”*⁴. En él

alude que, pese a que tampoco se conozca ninguna evidencia de la existencia de templos ancestrales en el Neolítico, el estudio pormenorizado de ciertos enclaves funerarios previos a la época Shang, apunta a la existencia de tratamientos rituales especiales dirigidos a ciertos difuntos. A partir de este hecho, se deduce que estos individuos han debido ser venerados por la comunidad como ancestros. Para este estudio Liu Li se ha centrado en cuatro necrópolis situadas a lo largo del valle del Río Amarillo y que le sirven de ejemplo para analizar la evolución de las prácticas funerarias y del culto a los ancestros durante el Neolítico chino, fig.1.



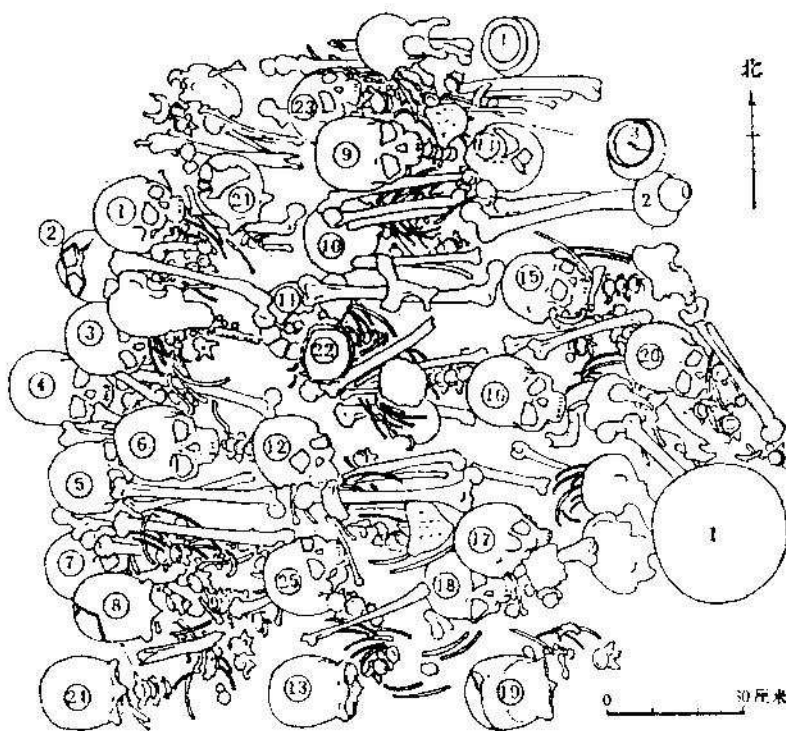
1. Mapa de los enclaves citados por Liu Li.

En primer lugar destaca Loggangshi, en Shaanxi (fase Banpo, cultura Yangshao, c. 5000 – 4000 a.C.), fig.2. Allí se han encontrado 168 enterramientos rodeados por 150 fosos de cenizas. Por la disposición, todas las tumbas de fosa agrupadas y los fosos de cenizas distribuidos alrededor, Liu Li llega a la conclusión de que se trata de sacrificios ofrecidos a la totalidad de la comunidad y no a individuos concretos que pudieran haber destacado en vida.



2. Distribución de tumbas y fosas sacrificiales en Loggangshi, Nanzheng, Shaanxi.

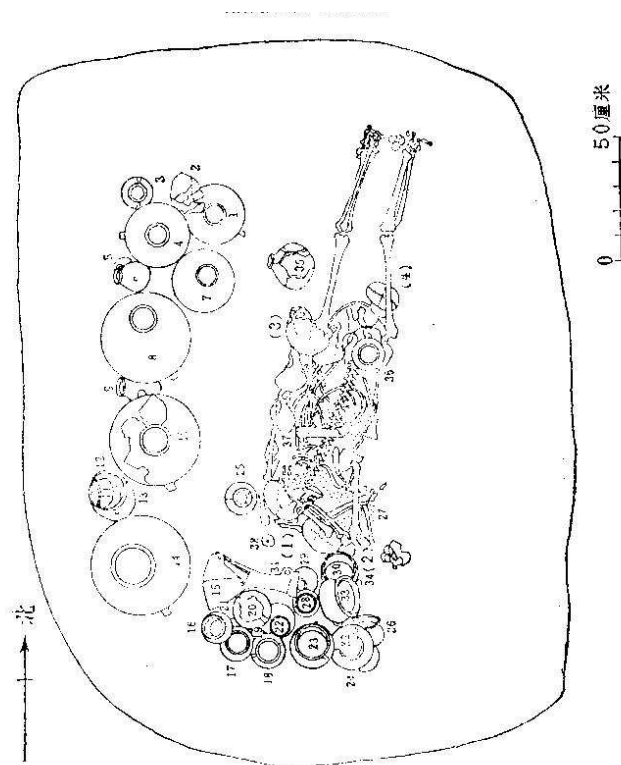
El segundo enclave es Shijia, en Shaanxi (fase Shijia, Cultura Yangshao, c. 4300 – 4000 a.C.), fig.3. Aquí Liu Li aborda el tema de los enterramientos secundarios, práctica típica de esta fase. El procedimiento era el siguiente: el cuerpo del difunto era enterrado al morir, tras 7 o 10 años sus restos eran exhumados, limpiados y colocados en una urna de barro que se enterraba en una colina cercana al poblado. Años después esta urna era trasladada a una fosa múltiple, probablemente familiar y con mayoría de varones, acto propio de una sociedad patrilineal. Pero Li advierte que no todos los miembros de la comunidad llegaban a alcanzar este destino final y a convertirse por tanto en ancestros dignos de veneración, lo que constata el cambio de una sociedad igualitaria a una comunidad con dos categorías establecidas: los ancestros y los que no alcanzan ese grado.



3. Ejemplo de inhumación colectiva en un enterramiento secundario. Tumba (MII) excavada en Shijia.

Contiene 4 vasijas cerámicas y 25 esqueletos humanos.

En tercer lugar Liu Li estudia el caso de Yangshan en la provincia de Qinghai (fase Banshan, cultura Majiayao, c. 2600 – 2300 a.C), fig.4. Aquí ya se ordena la distribución de los enterramientos siguiendo un patrón muy complicado que combina enterramientos primarios y secundarios, fosas individuales y comunes y diferentes posiciones de los cadáveres en los enterramientos primarios, a saber: tendido prono, tendido supino y flexión. Además aunque la mayoría están enterrados con bienes, sobre todo vasijas cerámicas y herramientas de piedra, tres de las tumbas albergan un ajuar funerario excepcional consistente, cada uno de ellos, en un tambor de cerámica, un hacha larga de piedra, tubos de mármol y cuentas también de mármol. Esto certifica que eran individuos destacados dentro de la comunidad por sus habilidades personales, religiosas o militares. Por lo tanto, por primera vez individuos concretos son objeto de veneración y por primera vez también son cuestiones religiosas o políticas las que determinan el culto ancestral.



4. Tumba M23 de Yangshan.

1: enterramiento primario de un varón adulto.

2: enterramiento secundario de un niño.

3: enterramiento secundario de una mujer de edad comprendida entre 25 y 30 años.

4: enterramiento secundario, mujer de unos 50 años.

15: tambor.

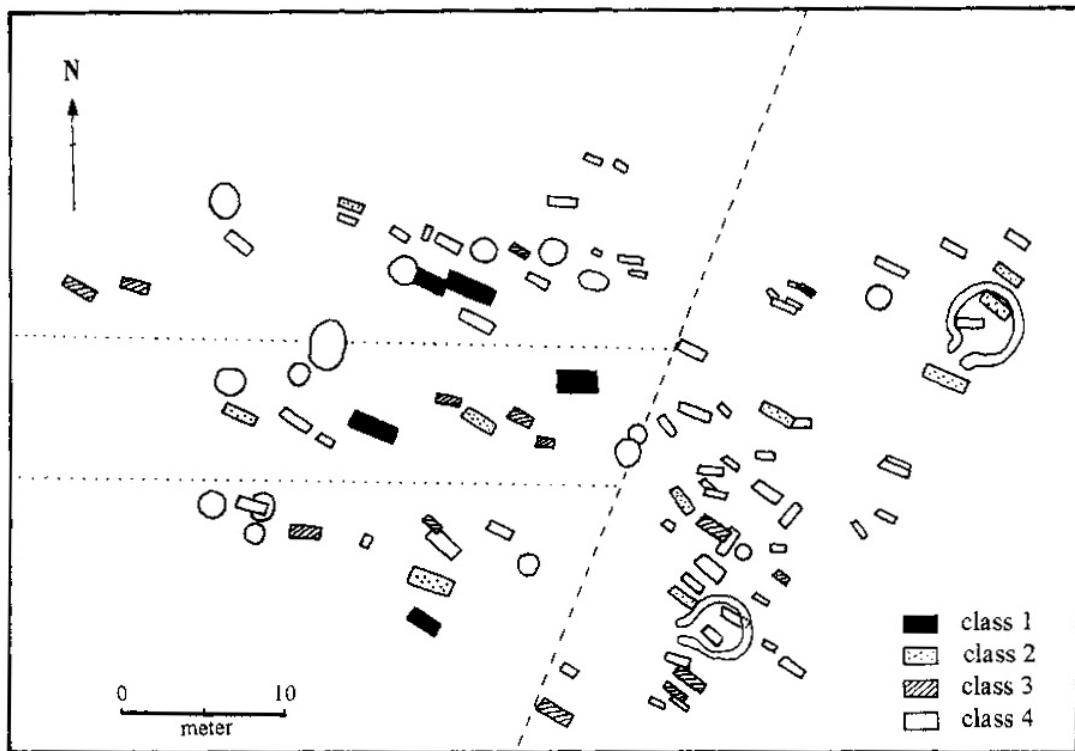
27: cuentas de mármol.

37: hacha de piedra.

38: huso espiral de cerámica.

Resto de números: vasijas cerámicas.

Finalmente destaca el caso de Chengzi en Shandong (cultura Longshan, c. 2500 – 2000 a.C.), fig.5. Esta necrópolis refleja ya una sociedad claramente estratificada. Sus enterramientos están divididos en cuatro rangos y distribuidos en dos secciones. Así mismo se puede apreciar una jerarquía establecida también dentro del clan familiar en función de las ofrendas destinadas a cada miembro.



5. Distribución de la necrópolis de Chengzi, en Zhucheng, Shandong. Cultura Longshan.

1.2.

Primeras fuentes documentales.

Desde muy temprano existió la necesidad de dejar constancia por escrito y de regular y codificar detalladamente todo lo referente al ritual funerario.

En las inscripciones de los huesos oraculares (*jiaguwen*⁵) de la dinastía Shang (s. XVI - c.1050 a.C.), primer corpus de escritura china y por lo tanto inicio de la época histórica, ya encontramos referencias del culto a los ancestros. A partir de estas fuentes podemos establecer, como recogen Theodore de Bary e Irene Bloom⁶, que para los reyes Shang existía un complejo panteón que dominaba el mundo de los vivos compuesto por *Di* [*Ti*], Poderes Naturales, Antiguos Señores, Ancestros predinásticos y Ancestros dinásticos junto a sus consortes⁷. *Di* o *Shang Di* era la divinidad principal. Estaba concebida como una unidad, probablemente en términos antropomórficos, y se le atribuían poderes supremos sobre el hombre y sobre la naturaleza⁸. Dentro del panteón, cada grupo tenía su campo de acción, aunque los ancestros se veneraban con mayor regularidad, quizá porque su anterior naturaleza humana les confería cierta proximidad que se traduciría en mayor comprensión y accesibilidad. Las inscripciones de los huesos oraculares no sólo recogen las ofrendas realizadas a los ancestros sino que, además, evidencian la estrecha relación que existía entre éstos y el calendario Shang: a los ancestros se les asignaba un nombre de templo⁹ que regía los días, del ciclo de sesenta¹⁰, en que debía ser venerado. Los últimos reyes Shang recurrían a sus adivinos para realizar consultas sobre los temas que les acuciaban en ese momento. Las cuestiones eran muy variadas, como por ejemplo la calidad de las cosechas, nacimientos, enfermedades, sueños, campañas militares, levantamiento de edificios, cuestiones administrativas o, lo que a nosotros más nos compete, sobre peticiones a los ancestros o a los Poderes Naturales, aprobaciones de las divinidades y asesoramiento para la realización de sacrificios y rituales. Establecida la consulta, el adivino calentaba un caparazón de tortuga o un hueso de ganado, generalmente una escápula, e interpretaba las grietas que aparecían sobre el objeto. El pronóstico

era auspicioso o contrario. Después se escribían la consulta y el veredicto sobre el objeto empleado. El resultado era del tenor siguiente:

“En el día que sigue, *jiawu* (día 31), se debe realizar ofrenda al ancestro Yi (el duodécimo rey)”

“No es el abuelo Ding el que está haciendo daño al rey”.

“Si el rey baila (si llueve), habrá aprobación”.¹¹



6. Huesos oraculares.

Dinastía Shang, fase Anyang.

Longitud aproximada: 15 cm.

Staatliches Museum für Völkerkunde München, Munich.

Los Zhou creían en *Tian* [*T'ien*], el Cielo, quien también debió de haber sido concebido en términos antropomorfos. Al igual que *Di*, *Tian* estaba en una esfera superior a la del resto de los espíritus (*shen*) que podían adoptar forma humana, animal o híbrida. *Tian* fue adoptado como objeto de veneración por las sucesivas dinastías imperiales, y la creencia en su Mandato (*tianming*) permaneció vigente, rigiendo los destinos de toda la época imperial hasta 1910¹².

Una muestra clara de la importancia del culto a los ancestros para las primeras dinastías Shang y Zhou es la proliferación de esmeradas vasijas de bronce fundido¹³ usadas por los vivos para sus sacrificios y ofrendas a los ancestros. Se han hallado más de veinte tipologías distintas en base a su función, y así tenemos ollas para cocer, contenedores de vino, calentadores de vino con trípode, copas, recipientes para ofrendas de comida a los dioses, recipientes de agua, y demás contenedores, además de instrumentos musicales como tambores o campanas y ya posteriormente otros objetos rituales de importancia como los espejos, todos ellos realizados en bronce. En la superficie de las piezas aparecían, amén de motivos decorativos varios, signos y símbolos que hacían referencia entre otros asuntos al clan que encargaba la pieza, a sus ancestros, a la fecha de fabricación, a los sucesivos propietarios o a la conmemoración de diversas circunstancias históricas. A través de estos motivos podemos interpretar los cambios que se fueron produciendo en la concepción de la divinidad, Durante la dinastía Shang los espíritus de los ancestros compartían la dimensión de *Di* e intercedían directamente por el hombre. A lo largo del primer milenio, decae la importancia de *Di* y se impone la de *Tian*. Esto conlleva una serie de implicaciones a nivel social, a la par que crece el culto a los ancestros. Entonces aparece una nueva figura, la del chamán, hechicero o sacerdote, que actúa como intermediario. Todos estos cambios están registrados en la iconografía de los vasos de bronce, al principio poblados de seres fantásticos. Poco a poco la figura del hombre va ganando poder frente al mundo animal, y paralelamente, en la Historia de los Mitos aparece la figura del héroe¹⁴. Los avances técnicos permitieron además la incorporación de los caracteres escritos a la superficie de los bronce y en la dinastía Zhou Occidental (1100 – 771 a.C.) aparecen ya largas inscripciones de gran valor documental. El alto coste de la elaboración de objetos en bronce, concedió a este metal un lugar de honor entre los materiales empleados en los ajuares funerarios al menos durante los siguientes 1500 años.

7. Campana central del carrillón de la tumba del Zeng Hou Yi.

Principios del periodo de los Estados Combatientes., s. V aC.

Hallada en 1978 en la tumba del Marqués Yi de Zeng en el actual Suizhou, Hubei.

Bronce fundido:

H 92.5 cm y peso 134.8 Kg

Wuhan, Museo Provincial de Hubei.



El carrillón está formado por ocho grupos de campanas (bianzhong), diferenciadas entre sí por sus motivos decorativos, su acoplamiento y su sistema de suspensión. En total son 65 campanas cuyo peso global es de 2.567 kg. En el centro del conjunto destaca la campana principal o bozhong, la misma que aparece reproducida en la imagen. Es la de mayor tamaño del conjunto. Su anilla está formada por dragones enroscados. La inscripción central reza: así:

"Huiwang, soberano de Zhou, hizo esta donación a la tumba de Zeng Hou Yi en el año 433".

Avanzando un poco en el tiempo, podemos obtener ya una información pormenorizada sobre el ritual funerario y el culto a los ancestros, gracias a los primeros códigos compilados sobre el rito y la etiqueta. Existen en total cuatro tratados que describen detalladamente el ritual de la época Zhou¹⁵, aunque su redacción date de época Han Occidental (206 aC - 8 dC): el *Liji*, el *Yili*, el *Zhouli* y el *Da Dai Liji*. Los tres primeros pertenecen al *Canon de los Clásicos Confucianos*¹⁶.

El *Liji*, “Libro de los Ritos”, es una colección de tratados sobre las reglas que rigen el protocolo de diversas ceremonias. De carácter heterogéneo, abarca gran cantidad de materias desde cuestiones filosóficas a normas de etiqueta y conducta para la vida cotidiana, sin olvidar, por supuesto, todos los aspectos relativos a los ritos funerarios. Es el más antiguo de los cuatro. Consta de 49 (46) capítulos, que además de recoger información sobre los ritos, contienen anécdotas, discursos y diálogos, que enriquecen sustancialmente la idea que poseemos a priori sobre los ritos funerarios antiguos¹⁷.

El *Yili*, “Etiqueta y ceremonia”, se conocía a finales de la dinastía Han como el *Ligujing* “el Antiguo clásico sobre ritual”. Se dice que fue una compilación del Duque de Zhou, hermano del rey Zhou Wuwang. Es un auténtico manual que contiene reglas de conducta y etiqueta dirigidas a la aristocracia más modesta, incluyendo un capítulo (el nº 11) sobre el funeral y el luto¹⁸.

El *Zhouli*, “Ritos de los Zhou”, también está atribuido al Duque de Zhou, y no sabemos a ciencia cierta quién lo compiló durante la dinastía Han. Describe de forma idealista la estructura y organización de las instituciones gubernamentales de los primeros Zhou¹⁹.

El *Da Dai Liji*, “Registro sobre ceremonial de Dai el viejo”. Es una revisión abreviada de un antiguo libro de Dai De. Lamentablemente, sólo conservamos unas 39 secciones de las 85 originales.

Pese a las fuentes anteriormente citadas, nuestro conocimiento acerca de los ritos funerarios chinos y de las creencias religiosas asociadas, hasta el comienzo de la época imperial (año 221 a.C., cuando se establece la dinastía Qin), aún está en gran parte basado en conjeturas. Aunque la investigación a este respecto ha experimentado un fuerte impulso, sobre todo desde el último cuarto del siglo XX, aún no se ha llegado a un consenso entre los estudiosos de la materia. Es cierto que

a raíz del descubrimiento del mausoleo de Qin Shi Huangdi en 1974 el gobierno chino ha favorecido y potenciado los estudios arqueológicos, y la comunidad científica internacional se ha nutrido de un notable incremento de investigaciones al respecto. Sin embargo, aún continúan las excavaciones en la necrópolis de Lintong y en otros muchos puntos de la geografía china. Este hecho genera la aparición regular de nuevas teorías, y ésta, a su vez, obliga a la revisión y contraste de las teorías anteriores, por lo que se puede decir que nuestro estudio va a transcurrir por un territorio algo incierto y siempre sujeto a cambios, cambios que quizá se estén produciendo en este mismo momento.

1.3.

La dimensión de los espíritus.

Pese a que no exista una opinión consensuada entre los estudiosos acerca de las creencias chinas más antiguas, parece que la mayoría de los autores sí coinciden en que, como señala Lawrence G. Thompson, dentro de la concepción china del mundo existía una dimensión para los seres espirituales que, aunque no pudiera verse, era completamente real²⁰. En esta dimensión moraban los espíritus de los ancestros, espíritus benévolos o malévolos que estaban en constante contacto e intercedían con el mundo de los vivos. La actitud de estos espíritus, como veremos más adelante, dependía directamente de la atención que les prestaran sus descendientes. Además de real, la dimensión donde moraban los espíritus era complementaria a la dimensión terrenal, componiendo, junto con ésta, el todo del universo. Así lo enuncia Michael Loewe²¹:

“Por encima de todo, se consideraba que el universo era unitario; no existía una división esencial entre lo sagrado y lo profano, y las criaturas del cielo, la tierra y el hombre eran contemplados como miembros de un único mundo. De la misma manera no existía una separación rígida entre las categorías religiosa e intelectual, en el sentido en que ha sido aceptado en occidente.”

1.4.

La naturaleza del alma humana.

La China Antigua creía que el ser humano se componía de tres partes: un cuerpo o *xing* y dos almas *hun* y *po*.

Lawrence G. Thompson²² y Virginia L. Bower²³ lo explican de la siguiente manera:

La parte material del alma es llamada *po* [p'ó], es el componente *yin* del alma y está relacionada con la tierra.

La parte espiritual del alma es llamada *hun*, es el componente *yang* y se relaciona con el cielo.

Además hay que puntualizar lo siguiente: si el difunto es honrado mediante unas dignas exequias tal y como marcan los cánones, el *po* mora en paz en la tumba y el *hun* es enviado a la tierra a bendecir a los miembros vivos de la familia en calidad de *shen*. Por *shen* se entiende un espíritu amable o un alma benevolente, y es un término que también se puede aplicar como genérico para cualquier divinidad. Para dirigirse a él, se debe acudir a las tabletas funerarias de los espíritus que permanecen en los altares domésticos²⁴. Pero si al difunto no se le hacen los enterramientos y sacrificios correctos, entonces la parte material o *po* se convierte en *gui* [kuei], que podríamos entender como una aparición siniestra o demoníaca, que atormenta a los vivos y causa todo tipo de desastres.

Según Loewe²⁵, en vida, *hun* y *po* tienen funciones diferentes. El *hun* se corresponde con el poder que permite dirigir las actividades, capaz de la experiencia espiritual y de la energía intelectual. El *po* es la fuerza que permite al cuerpo moverse e imprime fortaleza y potencia a sus miembros. Además para este autor, la palabra *gui* puede tener un doble sentido debido al juego de palabras establecido entre su significado “demonio”, y otro término de equivalente pronunciación pero de distinta grafía que traduce la acción de “volver a casa”.

También es interesante lo que aporta Van Gulik²⁶ cuando se refiere a las creencias de la primera mitad de la dinastía Zhou (ca. 1500–771 a.C.):

“Se suponía que el hombre tenía dos almas, *po* y *hun*, respectivamente. El *po*, traducido generalmente como ‘alma animal’, aparece en el momento de la concepción, y después de la muerte queda en el cadáver hasta que éste se descompone. El *hun* ‘alma espiritual’, entra en el niño cuando sale del útero, se eleva al cielo tras la muerte y como espíritu ancestral se nutre de los sacrificios ofrecidos por sus descendientes que están en la tierra”.

Kerr, Wilson y Clunas²⁷, afirman que el *hun* tras la muerte asciende al paraíso donde entra en la jerarquía celestial en el mismo nivel en el que estaba en vida, y el *po* vuelve a la tierra en calidad de espíritu *gui*, residiendo en la tumba. Para estos autores, los espíritus malignos que atormentan a los vivos pueden ser *hun* o *gui*.

Dien²⁸, sin embargo resalta que a pesar de que en el uso cotidiano no parece que haya una sistematización etimológica rigurosa, hay que puntualizar que los seres malévolos son *gui*, y aquellos que buscan venganza son *hun*. Y nos remite a una aportación de Needham²⁹ donde afirma que con el correr del tiempo se estableció la creencia de que las almas *hun* y *po* podían subdividirse, tal y como muestra el siguiente grabado.



8. Los siete *po* y los tres *hun* del alma humana.
Grabado extraído de Xing ming gui zhi, 1615.

Ying-Shih Yü³⁰ puntualiza que no es hasta mediados del siglo VI a.C. cuando esta concepción dual del alma se generaliza. Antes parece que se usaba el término *po* o su variante *pa* para designar el alma humana, término cuyo significado literal es “blanco”, “brillante” o “luz brillante” y que se halla en relación con la luz creciente de la luna nueva. Para corroborarlo recoge el hallazgo más temprano de este carácter en un hueso oracular Zhou del siglo XI a.C. inscrito como *ji po* [*chi-p’o*] que hace referencia, según Wang Guowei [*Wang Kuo-wei*], al periodo comprendido entre el octavo o noveno y el decimocuarto o decimoquinto día del ciclo lunar. En otra inscripción aparece el término *ji si po* [*chi-ssu-p’o*] que se corresponde con el último periodo del ciclo que comienza en el vigésimo tercero o vigésimo cuarto día³¹. Así pues en un principio el ciclo de nacimiento y muerte estaría regido por el ciclo lunar. Hacia finales del siglo VI a.C., se desarrolla pues el concepto de alma *hun*. Yü narra la historia de Bo yu [*Po-yu*], un noble del estado de Cheng (centro de Hunan) que en el año 543 aC cayó en desgracia, fue expulsado del estado y murió asesinado a manos de sus enemigos políticos. En el año 534 a.C. ocurrieron graves disturbios en el estado de Cheng, causados supuestamente por el espíritu de Bo yu que intentaba vengarse por haber sido desprovisto de su cargo hereditario y habersele negado los sacrificios a su muerte. El asunto fue zanjado por Zi chan [*Tzu-ch’an*], filósofo y hombre de estado, quien devolvió el cargo de Bo yu a su hijo, con lo que el espíritu del padre se dio por satisfecho. Cuando preguntaron a Zi chan, por el asunto, éste respondió:

“Cuando el hombre nace, lo que primero se crea se llama po, y cuando el po es creado, su parte positiva (yang) se convierte en hun o espíritu consciente.

Cuando el hombre es sustentado materialmente de forma correcta y en abundancia, su hun y su po crecen fuertes, y por lo tanto producen espiritualidad e inteligencia. Incluso el hun y el po de un hombre o mujer ordinarios, si han fallecido de muerte violenta, pueden ligarse a otra gente para causar problemas extraordinarios.... La materia de la que Po-yu estaba hecho era abundante y rica, y su familia grande y poderosa. ¿No es natural

pues, que habiendo encontrado una muerte violenta, sea capaz de convertirse en un fantasma?^{32»}

La creencia en los fantasmas y en su capacidad para traspasar la frontera que separa los mundos está también firmemente arraigada en la tradición china. La naturaleza de las apariciones malignas, los motivos que les llevan a manifestarse, su capacidad de acción o la recopilación de narraciones sobre apariciones han sido durante largo tiempo objeto de debate. Conservamos comentarios a este respecto recogidos en textos anteriores a la dinastía Han³³. No vamos a abordar su análisis en este estudio, pero sí recordaremos que su naturaleza estaba relacionada con la parte *po* del alma y que ésta tenía necesidades y voluntad para actuar malévolamente si se sentía insatisfecha: una de las principales razones para reunir ricos ajuares funerarios.

Dicho esto, habría que volver a la historia de Bo yu, porque de la respuesta de Zi chan, podemos extraer además otra deducción interesante. En base a ella, el alma de un noble se consideraba más fuerte por haber sido alimentada mejor que la de gente común con menos posibilidades económicas, que poseía por lo tanto un alma más débil. La creencia popular también contemplaba que tras un cierto periodo de tiempo los espíritus de los fallecidos se iban poco a poco fundiendo con el *qi* primigenio e iban perdiendo sus identidades individuales para pasar a formar parte de la energía del cosmos. Por ello, para la gente común el tiempo en el que el alma conserva su identidad es mucho menor que para la gente de alcurnia. A esto hay que añadir que para la supervivencia del alma también era importante la preservación del cuerpo, de ahí la escrupulosa atención que se le dispensaba antes de ser enterrado³⁴.

A pesar pues de que existe una ligera controversia entre los autores que hemos examinado en cuanto a algunos aspectos puntuales de sus diferentes teorías, todas ellas se dirigen a demostrar la idea de una concepción dual del alma, al menos desde el siglo VI a.C., que se correspondería con la concepción dual china del universo mencionada más arriba. Así tenemos los binomios *hun* y *po*, espíritu y materia, aliento (aire) y alimento (sólido), cielo y tierra, *yang* y *yin*, positivo y negativo, masculino y femenino, activo y pasivo, y así sucesivamente.

Del examen de este sistema se desgrana una conclusión prevaleciente a la hora de enfocar nuestro estudio. Los espíritus de los difuntos se veneran por su capacidad de intercesión en el mundo de los vivos. Todo ser humano es susceptible de mediar favorablemente por los suyos ante la divinidad y los poderes sobrenaturales, de la misma manera que es susceptible de acarrear todo tipo de desgracias a sus descendientes si no se le venera conforme a lo estipulado. Esa capacidad será la más poderosa razón para que se perpetúe, casi sin cambios, el ritual funerario. Y será además una de las principales causas que impulse el desarrollo y la evolución de gran parte de la escultura china.

1.5.

El mundo de ultratumba.

Otra cuestión que no debemos desdeñar en nuestro estudio es dónde se ubicaba, según las creencias, el “otro mundo”.

La escatología china, en función de sus distintas corrientes ideológicas y a lo largo de su historia, ha situado el mundo de ultratumba en diferentes espacios. Para abarcar este tema no debemos perder la perspectiva de que en el pensamiento chino no existe un límite claro que separe los mundos sino que de nuevo, al igual que la vida y la muerte, todos forman parte de uno mismo, son simultáneos e interactivos. Y puesto que la concepción del alma es dual, el otro mundo también lo es. Así pues, hasta la llegada del budismo, se creía básicamente en dos espacios, relacionados uno con el *hun* y otro con el *po*. Uno celestial y otro subterráneo, respectivamente, donde las almas ostentaban la misma posición jerárquica que el difunto había mantenido en vida.

Desde la dinastía Shang, como atestiguan los huesos oraculares, ya existía la noción de un lugar remoto y celestial donde residían los espíritus de los miembros en vida de la jerarquía social. Hacia el siglo VIII a.C.³⁵, aparece el término Fuente (manantial, corriente) Amarilla o *Huang Quan* para describir la morada de los muertos, aunque en ocasiones aparece también recogido como las Nueve Fuentes³⁶. Puesto que no poseemos muchas referencias documentales, la idea que se tiene de él es aún algo vaga, pero se sabe que estaría relacionado con el

alma *po*. Es un lugar con connotaciones negativas, subterráneo, oscuro y miserable. Referencias a la Fuente Amarilla aparecen en documentos como el *Zuozhuan*³⁷ (crónica del periodo comprendido entre el 721 y el 463 a.C. sobre las tradiciones de los Zhou). Una de las anécdotas que recoge el *Zuozhuan* narra la historia de cómo el Duque Zhuang de Zheng, en el año 721 a.C., se enfadó con su madre por haber respaldado a su hermano en su intento por impugnar la ley del estado. Su cólera fue tal que desterró a su madre de la corte y juró no volverse a encontrar con ella hasta que no descendieran a la Fuente Amarilla. Con el tiempo el Duque se arrepintió de su juramento y cuando ya no esperaba hallar solución a su problema, alguien le sugirió como remedio cavar un profundo túnel y concertar un encuentro con su madre, después de lo cual consiguieron reanudar su relación³⁸.

Anne Birrell describe la Fuente Amarilla como “*un río subterráneo en la base del cosmos en el que se sumergen las almas de los difuntos*”³⁹. Según Loewe⁴⁰ allí irían las almas como desgraciados prisioneros, esclavos de Hou Tu, la Señora de la Tierra. Con el tiempo Hou Tu pasa a ser una figura masculina: el Señor de la Tierra. Su culto se instituye a finales del siglo II a.C. Según Birrell, *Hou* es un título sagrado, del orden de Señor Divino o Señora divina, Señor o Emperatriz, que se aplica tanto a varones como a hembras, y *Tu* significa tierra o suelo. Sobre si la naturaleza de Hou Tu es masculina o femenina los sinólogos aún no se han puesto de acuerdo⁴¹. Este mundo, al igual que el terrenal y el celestial, estaría estructurado en torno a una jerarquía gubernamental perfectamente organizada, a imagen de la estructura burocrática que regía el gobierno de la China coetánea. Lamentablemente, estas primeras fuentes documentales no nos aclaran los motivos concretos por los que el *po* partía hacia la Fuente Amarilla, ni nos detallan qué hacía el difunto o cuál era su estatus en este mundo subterráneo. Pero, como apunta Dien, ya se creía que los sacrificios ayudaban a los difuntos a permanecer en paz allí⁴².

Si al alma *po* se le relacionaba con la tierra y con una morada subterránea, el alma *hun*, como hemos dicho, se asociaba al cielo, al espíritu y a un lugar elevado del universo. Este concepto sin embargo ha generado cierta controversia cuando se ha tenido que conjugar con otro: el de la inmortalidad (*xian* [hsien]). Pero, como ahora veremos, la diferencia inicial entre el alma *hun* y la figura del inmortal o *xian* es que mientras la primera abandona el cuerpo en el momento de la muerte, el segundo transforma su cuerpo en algo etéreo, una suerte de aliento, energía o *qi*.

La aparición del taoísmo, en los Estados Combatientes, generó una serie de cambios importantes en la base del pensamiento chino y, como no podía ser de otra forma, en la concepción de la vida y de la muerte. Por primera vez la vida concreta individual se convirtió en uno de los temas principales del debate filosófico. Entre el final de los Estados Combatientes y los primeros compases de la dinastía Han se desarrollaron de forma paralela dos concepciones distintas sobre la idea de la vida. Una más hedonista, conocida como la doctrina de *chuang sheng* [ch'üan-sheng] (perfeccionar la vida individual), centrada en la consecución de los placeres y el disfrute de la vida, y calificada por los moralistas como contraria al orden social. Otra más naturalista, que contemplaba la vida individual como un fin en sí mismo, “*más honorable que el trono imperial y más valiosa que toda la riqueza del mundo*”⁴³. De acuerdo con esta visión, la longevidad se tornaba un objetivo prioritario, algo natural en la esencia del ser humano y cuya conservación no sólo era deseable sino necesaria. Esta búsqueda de la longevidad se fue transformando de forma natural en la búsqueda de la inmortalidad física. En el siglo VIII a.C., a principios de la dinastía Zhou Oriental, aparecen las primeras referencias a la inmortalidad física y desde entonces, términos como *nanlao* (retrasar la vejez) y *wu-ssu* (no morir) se volvieron recurrentes en las plegarias de las inscripciones de los bronce rituales⁴⁴. Hacia el final del periodo de los Estados Combatientes este concepto de inmortalidad física había evolucionado a su vez hasta transformarse en una idea bien diferente de la original: la inmortalidad implicaba, además de eludir la muerte, el tránsito hacia una existencia no terrenal, es decir dejar el mundo de los humanos para habitar el de los *xian* o inmortales, alcanzando un estado divino, exento de las necesidades del cuerpo mortal⁴⁵. Todavía no podemos determinar con exactitud la aparición de este concepto. Probablemente la idea de la inmortalidad existía desde antaño, “*probablemente empezó como una concepción romántica de libertad espiritual total*”⁴⁶, y estaba relacionada con alcanzar un estado divino, exento de las necesidades del cuerpo mortal. La primera referencia documental a la inmortalidad que conservamos aparece en el *Chuangzi*⁴⁷. Allí se describe a un hombre sagrado *shen jen* o perfecto *chih jen* o sabio *chih jen*⁴⁸ de la siguiente manera:

“Hay un hombre santo que vive en la lejana montaña de Kuyeh /
Ku-she, tiene la piel como el hielo o la nieve, y es delicado y tímido
como una doncella. No come los cinco granos, pero absorbe el aire y

bebe del rocío, cabalga las nubes y las nieblas, montado en un dragón volador, viajando más allá de los cuatro mares. Si concentra su esencia, puede proteger a las criaturas de la enfermedad y las plagas y favorecer una cosecha abundante.”

Durante el reinado de Han Wudi (140–87a.C.) se produjo un cambio importante para la evolución de estas creencias al consolidarse un nuevo concepto: el de un paraíso de los inmortales⁴⁹. En vez de renunciar a la existencia terrenal, se busca una inmortalidad física en un lugar donde se prolongan los placeres mundanos, y donde sólo los privilegiados flotan en el aire ajenos al paso del tiempo, bebiendo del manantial de jade y comiendo azufaifa⁵⁰. La idea de la consecución de la inmortalidad física ya aparece a finales de la dinastía Zhou y en la dinastía Qin⁵¹. Qin Shi Huangdi (246–210 a.C.) fue el primero en autoproclamarse con los títulos *Huang* y *Di*, que anteriormente sólo se aplicaban a la divinidad. Además manifestó gran interés y buscó con ahínco elixires de la inmortalidad y mundos paradisiacos. El conocimiento popular de este hecho propició que en la dinastía Han se asociara el mito del paraíso de los inmortales a la montaña sagrada Tai, en Shandong. Hacia su cima peregrinó el emperador Han Wudi en el año 110 aC, con el objeto de arreglar un encuentro con el Primer Emperador, Qin Shi Huangdi. En esa época se había extendido la creencia en que Qin Shi Huang había alcanzado la inmortalidad y vivía flotando en el cielo, a lomos de un dragón volador, junto a sus asistentes y sus concubinas. Esto había sido posible gracias a los sacrificios al Cielo y a la Tierra que había realizado en la cima de la Montaña Tai. Aconsejado por sus nigromantes, Wudi realizó en lo alto de la montaña una serie de ritos sacrificiales con la esperanza de que en su cita con el emperador inmortal, éste le revelara el secreto para alcanzar esa vida de inmortal tan placentera.

Durante toda la tradición china, y de manera especial en el taoísmo, a las montañas se les ha atribuido un carácter sagrado y por tanto han sido designadas como las moradas naturales de los diferentes dioses. Como recoge Isabel Cervera, “según la cosmología china, las montañas deben asegurar el orden cósmico, del mismo modo que el emperador lo hace mediante su gobierno”⁵². Cinco son las Montañas Sagradas o Wuyue⁵³, asociadas a los cinco puntos cardinales chinos: *Taishan* –ya mencionada–,

es el este, en la provincia de Shandong; *Huashan*, el oeste, en Shanxi; *Hengshan*, el sur, en Hunan; *Hengshan*⁵⁴, el norte, en Shanxi y *Songshan*, el centro, en Henan. De todas ellas, por su ubicación oriental, destaca Taishan, lugar con el mayor potencial *yang*, por donde sale el sol y símbolo del ciclo de regeneración y renacimiento. Así no es de extrañar que este enclave haya sido elegido como lugar divino y paraíso terrenal.

Como podemos ver, en la dinastía Han (206a.C–220d.C.), la idea del otro mundo se va haciendo más elaborada y compleja. Hacia finales del siglo I a.C., se establece además una nueva figura, una divinidad asociada a la montaña Tai, a la que se le rinde culto como Señor de la Vida y de la Muerte. El Dios del Monte Tai (*Taishan fujun*), regía los designios de la humanidad y gobernaba desde su capital en *Liang fu*, un lugar donde tradicionalmente se practicaban los sacrificios a *Di Zhu*, el Señor de la Tierra (*Ti Chu*). En el momento en que aparece y se consolida un “paraíso celestial” para los inmortales, se crea la necesidad de encontrar otro lugar celestial para las almas *hun*. Fue la cima de la Montaña Tai el nuevo lugar elegido, y acabó convirtiéndose en uno de los reinos de los muertos⁵⁵. Allí volvían las almas habitando un mundo que muchas veces se solapaba con el de los vivos. Ese mundo estaba organizado jerárquicamente como el de los vivos, con una burocracia estratificada, encabezada por el Dios de Taishan que registraba sin excepción todos los nacimientos y las muertes.

Además de Taishan a lo largo de la dinastía Han también se describen otros paraísos para los inmortales, asociados a las corrientes taoístas. Por un lado estaban las Islas Sagradas del Este, cuyo número oscila, según las fuentes, entre tres, cuatro y cinco, y están encabezadas por la isla de Penglai. Esta isla era una de las residencias de los inmortales. Este paraíso estaba hecho de oro, jade y perlas, y allí se encontraba el elixir de la larga vida. Sería pues el paraíso una vez buscado por Qin Shihuang y después por Han Wu di.

Por otro lado está el Reino Mágico del Oeste. Lo preside *Xi Wang mu*, [*Hsi Wang mu*], la Reina Madre del Oeste, que aparece en fuentes literarias ya desde el s IV a.C., pero que no presenta una iconografía regular hasta el s I d.C. Este lugar mágico y precioso estaría relacionado con la Montaña de Kunlun [*K'un-lun*]⁵⁶. Una de las primeras descripciones del paraíso terrenal de la montaña Kunlun

aparece en el Clásico de las Montañas y los Mares, el *Shanhai Jing* [*Shan Hai Ching*], compilado entre el siglo IV y el I a.C. El libro es una didáctica y descriptiva guía de los lugares sagrados de la China coetánea. La Montaña sagrada de Kunlun, en el Oeste, estaba considerada como el epicentro del universo, una suerte de axis mundi, donde el cielo y la tierra comulgan en perfecto equilibrio. Hasta su cima podían acceder únicamente las personas que hubieran alcanzado un estado de perfección, y allí podrían comunicarse con lo divino. Su descripción es detallada, fieras híbridas que la protegen, un árbol gigante que permite la ascensión, y predominio del jade y del color rojo, asociados ambos a la inmortalidad y a lo divino⁵⁷.

Todos estos lugares llegaron a coexistir, y muchas veces, como se desprende de la lectura de los textos contemporáneos, no podemos llegar a diferenciarlos. Por ejemplo, un pasaje del *Han Shu*, recoge la historia de un príncipe Han que en el año 54 a.C. fue condenado a cometer suicidio. Instantes antes de su muerte recita lo siguiente:⁵⁸

Uno desearía que la vida no tuviera fin,
Pero cuando la felicidad está ausente de la vida, ¿cuándo
acabará ésta?
Una vez concertado el plazo con el Cielo, no se ha de pedir
más.
El caballo de las mil leguas ya corre por el camino que
aguardamos.
Las Corrientes Amarillas discurren debajo, oscuras y
profundas.
El hombre nace y ha de morir, ¿por qué amargarse por ello?
No hay más placer que lo que el corazón disfruta,
No encuentro placer en mis idas y venidas, y todo me sabe a
poco,
Haoli⁵⁹ me convoca ahora a la inspección de las puertas,
A la hora de la muerte no se pueden contratar sustitutos, ha
de ir uno mismo.

Avanzando en el tiempo y sobre todo con la irrupción del budismo, aparecen nuevos conceptos, como el de la reencarnación que afectan la concepción de la vida, la muerte y el alma humana. Entonces los conceptos de paraíso e infierno comienzan a estar vinculados a la consecuencia de la conducta en vida y su número se multiplica⁶⁰. Estas nuevas creencias se harán un hueco dentro de las ya existentes. No obstante, y aunque su influencia se percibirá en menor o mayor medida en el conjunto de los ritos funerarios chinos, las creencias más antiguas, que comenzaron a gestarse en la época pre-imperial, siguieron vigentes en la base del pensamiento chino y en el acervo popular durante toda la época imperial.

1.6.

La muerte.

Si a lo largo de la historia han existido diferentes teorías sobre la composición del alma y la ubicación del mundo ultraterreno, tampoco ha habido un consenso sobre cómo entender la vida y la muerte. Por citar algunos ejemplos, existen testimonios tempranos como el del filósofo del siglo V a.C. Zhuangzi [Chuang-tzu] que consideraba la existencia terrenal como el resultado de la conjunción de dos esferas, la terrena y la etérea, y la muerte como la separación de ambas, un hecho natural que no causa dolor. Algo más adelante, en el siglo I d.C., se barajan otras teorías como la del pensador Wang Chong, que entendía la vida como una coagulación de fluidos vitales que se disipaban en el momento de la muerte⁶¹. Tampoco han faltado los intentos por alargar la vida de forma artificial, mediante ritos, alquimia, elixires, etc. Todo era poco con tal de retrasar el momento de la muerte.

Sin embargo los estudiosos parecen coincidir en que ya en la dinastía Han existía la creencia extendida de que la muerte se producía en el momento mismo en que los tres elementos *hun*, *po* y *xing* (cuerpo) se separan. En ese instante, los familiares realizaban el rito de invocación *fu*⁶² cuya función era retrasar el momento de la muerte e impedir que el *hun* se marchara hacia un viaje considerado peligroso⁶³. Como recoge el filósofo Zheng Xuan [Ch'eng Hsuan] (127 – 200 d.C.), el propósito del rito *fu* es “invocar al alma *hun* del difunto para que

*vuelva a reunirse con su alma po*⁶⁴. Para ello una persona, el *fu-che*, normalmente un familiar del rango adecuado al del difunto, llevaba la ropa ceremonial de éste al tejado, subiendo por el alero oriental. Mirando hacia el norte ondeaba la ropa y realizaba la invocación siguiente, gritándole al difunto que volviera tres veces⁶⁵:

Oh, Alma, no te dirijas al Oeste
Donde se extienden vastos territorios sin fin;
Y rugen los demonios, con cabezas de cerdo, peludos,
Y de ojos saltones;
Que con salvaje risa rechinan sus sobresalientes colmillos.
Oh Alma, no te dirijas al Oeste
¡Dónde aguardan tantos peligros!
Oh Alma, vuelve a la calma y a la paz.
Disfruta en quietud las tierras de Ching y Ch'u.
Y realiza allí tu voluntad y sigue tu deseo
Hasta que olvides la pena,
Y la despreocupación te traerá abundantes y largos días.
¡Oh Alma, regresa a disfrutar de inenarrables alegrías!

Luego el *fu-che* arrojaba sus ropas al suelo donde las recogía otra persona que las extendía sobre el cuerpo del difunto. Sólo cuando comprobaban mediante este rito que no podían persuadir al *hun* para que regresase al cuerpo, aceptaban su muerte. Entonces se dedicaban a predisponerlo todo para acompañar al *hun* y que éste partiese lo más rápido y lo más a salvo posible.

La principal preocupación era que, por un lado el *po* se quedara satisfecho en la tumba y por otro el *hun* fuera al destino correcto. Para lo primero la medida primordial era proporcionar un rico ajuar y unas exequias apropiadas.

Parece que durante la dinastía Han se originó la creencia en que la duración del alma *po* dependía en gran medida de la conservación del cuerpo del difunto. Esta creencia reforzó el uso del jade como elemento protector⁶⁶. Además del jade, al difunto se le proveía de todo lo que iba a ser necesario para su bienestar material

y espiritual. Se le surtía también de símbolos de estatus (sellos, sirvientes, etc.) para que no hubiera confusión alguna sobre su identidad. Para este fin se colocaban entre los ajuares funerarios y las decoraciones murales, talismanes y toda la imaginería celestial capaz de proteger y guiar al alma *hun* en su viaje. Un ejemplo de esta imaginería son los cuatro animales direccionales, capítulo II, figs, 1 a 5.

Durante la dinastía Han Oriental (25-220 d.C.) a veces se incluyen en el ajuar textos funerarios (*zhenmuwen*) que expresan el deseo de la familia de aplacar el espíritu del difunto. Estas peticiones muchas veces se escriben en rojo sobre los vasos funerarios⁶⁷. También tenemos inventarios del ajuar que describen todos los bienes que lo componen, para que no quede duda alguna, como el de la tumba n° 1 de Mawangdui. Dentro de los ajuares se incluyen también monedas o réplicas de estas en barro para pagar las tasas del viaje, todo lo necesario para evitar que el difunto tome represalias⁶⁸.

Uno de estos objetos destinados al alma del difunto es el celeberrimo paño mortuario de la marquesa Xin Zhui de Dai (*mawangdui yihao hanmu*), figs, 9, 10 y 11. Datado en el año 168 aC, durante la dinastía Han del Oeste, fue hallado en 1972, en la tumba n° 1 en Mawangdui, Changsha, provincia de Hunan. Mawangdui es un conjunto de tumbas de unos 2.100 años de antigüedad, de la dinastía Han del Oeste (206 a.C-9 d.C), que fueron descubiertas y excavadas entre 1972 y 1974. Contienen los restos del marqués Dai, su mujer y su hijo⁶⁹. El primer hallazgo fue la tumba de la marquesa (n° 1). Junto a su cuerpo prácticamente incorrupto se encontraron unas 2.000 reliquias, todas de altísima calidad, entre las que destacan objetos lacados, instrumentos musicales (*se*, *yu* y *yulu*), figuras de madera, capítulo III, fig, 35, mimbre, y 312 tablillas de bambú inscritas (el cuarto conjunto similar descubierto en China desde 1949).

Uno de los objetos hallados de mayor valor fue el paño mortuario de la marquesa. Realizado en seda pintada a mano, se encontró cubriendo su ataúd interior⁷⁰. Su importancia no sólo reside en su alta calidad, sino también en su trascendencia para la interpretación de las creencias sobre el más allá y las prácticas funerarias de la China Han. Con la investigación sobre piezas como ésta, en los últimos treinta años se han conseguido grandes avances en la lectura de los diferentes elementos incluidos en la decoración de las tumbas y de los ajuares funerarios.

El paño de Mawangdui aún hoy sigue protagonizando estudios y publicaciones. Son numerosas y variadas sus interpretaciones. Ni siquiera existe entre los expertos el consenso sobre su naturaleza y su función. Basándose en la traducción del inventario de los bienes funerarios (*qiance*) recogido en las tablillas de bambú halladas en la tumba nº 1, el paño funerario es llamado *fei-i* o *fei-i* respetando el nombre antiguo, que algunos investigadores traducen por “prenda para volar o para el vuelo”. Los estudios más recientes⁷¹ sugieren que estas piezas no eran estandartes o pendones funerarios (*ming-ching*) para colgar o portar encabezando la procesión del cortejo fúnebre, como se pensaba anteriormente (debido, fundamentalmente, a su forma de T rematada arriba por un cordón y con cuatro borlas que penden de los extremos laterales), sino que son sudarios (*yiqin, hu o fu*⁷²) para cubrir los ataúdes. Ying-Shih Yu argumenta esta teoría basándose en primer lugar en las tablillas de bambú, donde aparece recogido un objeto llamado “*Fei-i* de doce pies de largo” identificado como el sudario, y en segundo lugar en la etimología de las palabras, ya que *fei-i* se traduce por “manto”, “sudario” o “cubierta” mientras que *ming-ching* significa literalmente “estandarte funerario inscrito” pues su función principal, desde su aparición hacia el siglo III aC, era recoger el nombre del difunto para que su alma *hun* pudiera ser identificada, y ninguno de los *ming-ching* excavados de tumbas Han en las últimas décadas carece de inscripción a diferencia de las telas de Mawangdui⁷³. Su función, como hemos dicho, aún está sujeta a especulaciones.

El programa iconográfico parece enfocado a desear la protección y la inmortalidad de la difunta durante su viaje al más allá. El hecho de que la imagen de la fallecida esté representada en él podría indicar que el paño había de servir como “pasaporte” o talismán para asegurarse de que el *hun* llegue a su destino⁷⁴. El sudario está claramente estructurado en tres partes, correspondientes, según la mayoría de los autores, al mundo celestial, el mundo terrenal y el mundo subterráneo respectivamente.

En la parte inferior, el mundo subterráneo muestra su naturaleza acuática mediante la representación de dos peces enroscados formando un disco *bi*. Sobre ellos una figura antropomorfa sujeta una plataforma que podría representar la tierra. A ambos lados aparecen tortugas cuya simbología se relaciona desde antaño con el norte, el guerrero oscuro, la oscuridad y el invierno.



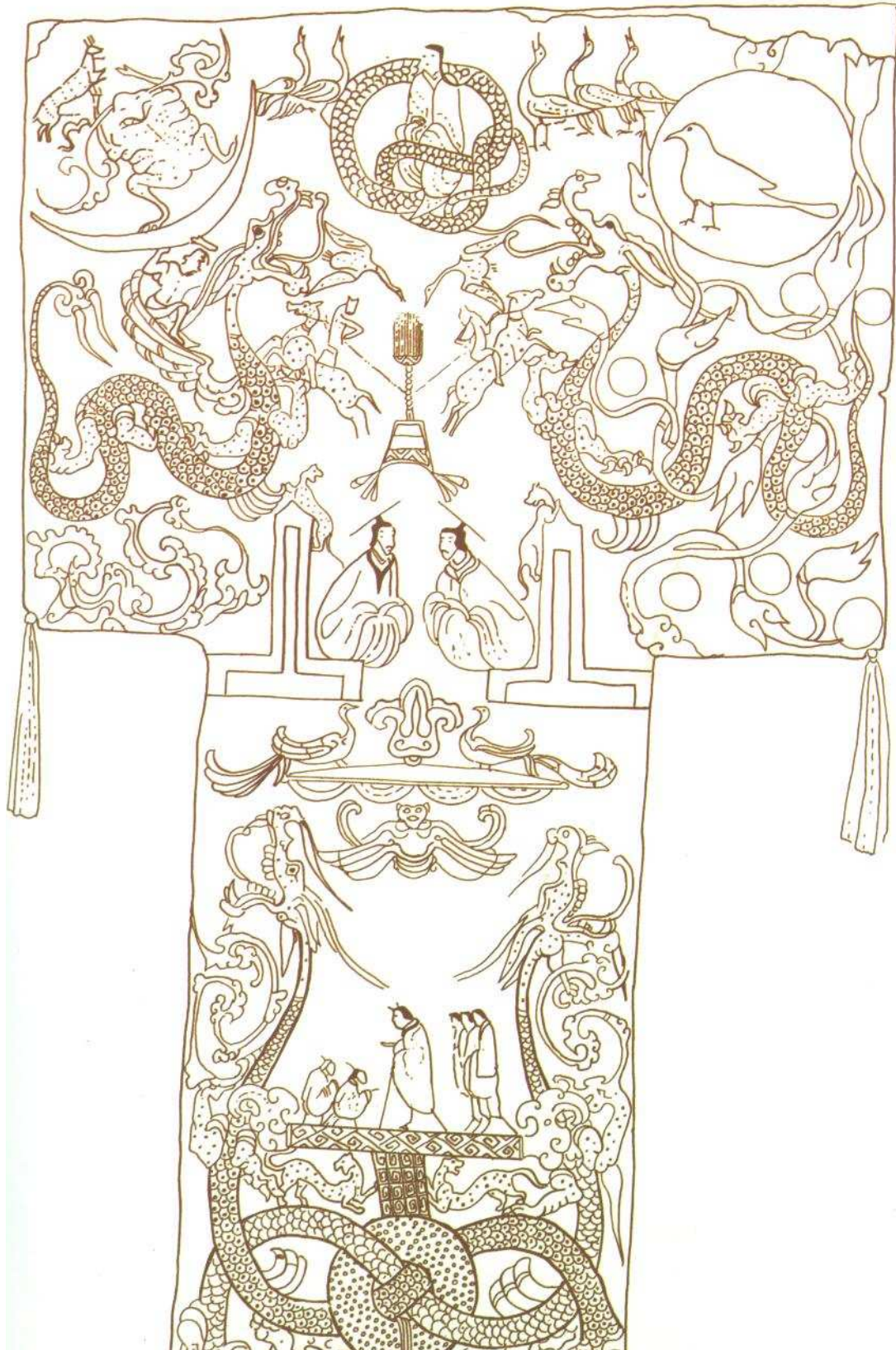
9.
Paño mortuario
de la marquesa
Xin Zhui de Dai
(mawangdui
yihao hanmu).

Han del Oeste,
168 aC,

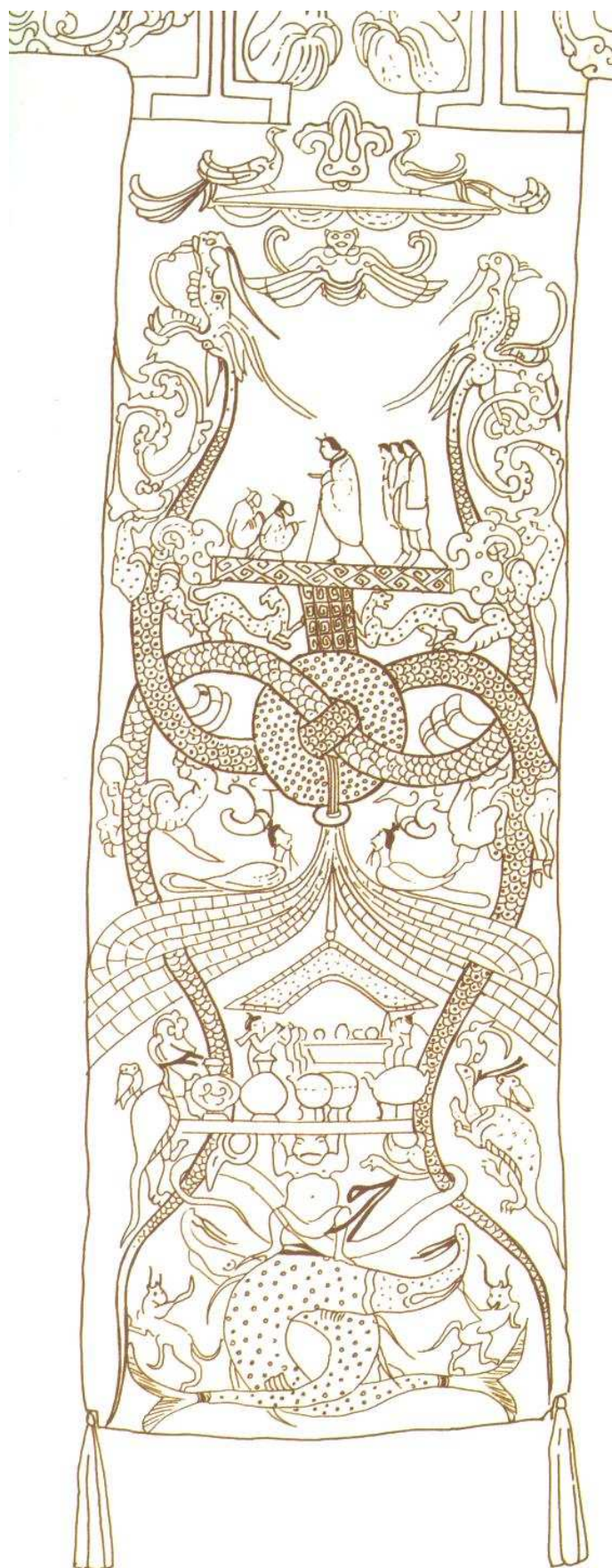
Hallado en la
tumba nº 1 en
Mawangdui,
Changsha,
Hunan.

205 cm de largo,
92 cm de ancho
en la parte
superior y
47,7 cm en la
inferior.

Museo Provincial
de Hunan,
Changsha



10. Esta página y siguiente:
Esquema del paño mortuario de la marquesa Xin Zhui de Dai (mawangdui yihao hanmu)



Sobre sus caparazones cada una de ellas porta un búho, figura que aparece con regularidad en los ajuares funerarios pues según la tradición china el búho llama a las almas y anuncia la muerte inminente, y su canto recuerda el sonido que se genera al cavar las tumbas⁷⁵. Además aparecen una serpiente y dos animales cornudos.

Sobre la plataforma, ya en el mundo terrenal, se describe una escena relacionada con los funerales, de banquete o de preparación de los ajuares funerarios, con personas sentadas a una mesa sobre la que hay una rica vajilla, jarras y bandejas, todo ello bajo un tejado a dos aguas. Algo más arriba dos seres fantásticos con cabeza humana provista de tocado ceremonial y cuerpo de ave. Podrían ser las criaturas híbridas que describe Loewe⁷⁶, cuya función es indicar al difunto el camino hacia próximo mundo. Encima aparecen dos animales que recuerdan a dos guepardos, sosteniendo otra plataforma. Sobre ella aparece la imagen de la difunta rodeada de sirvientes y/o parientes. Hasta ahora toda esta iconografía aparece enmarcada por dos grandes dragones que en el centro se entrelazan alrededor de un disco *bi*, símbolos de la ascensión del alma a los cielos por ser mediadores esenciales para esta subida. A medida que seguimos ascendiendo, a las puertas mismas del mundo celestial, encontramos un murciélago tradicionalmente asociado a la felicidad y a la longevidad, que sostiene un esquemático parasol sobre cuyos extremos aparecen dos aves de aspecto similar a un pavo real y en el centro una forma vegetal que recuerda a un capullo de. El parasol, siguiendo la explicación de Guolong Lai⁷⁷, es un elemento iconográfico común en el arte de los Estados Combatientes y de la dinastía Han, que representa el cielo por su forma circular, por su ubicación y por su función. Es sabido que la antigua cosmología china consideraba al cielo redondo y a la tierra cuadrada. El *Huainanzi* [*Huai-nan- tzu*], el Clásico de la dinastía Han de “*Los Maestros de Huainan*” recoge lo siguiente: “*La cabeza del hombre es redonda, creada a imagen del cielo; el pie del hombre es cuadrado, a imagen de la tierra*”⁷⁸. Esta sentencia se corresponde con una de las teorías cosmográficas tradicionales, que también recoge Lai, la teoría *Gaitan Shuo* o teoría del Cielo como “toldo de carruaje”. A grandes rasgos, según el *Gaitan Shuo* la tierra es cuadrada como el habitáculo de un carruaje y el Cielo es redondo como el parasol que lo protege.

En el registro superior aparecen dos figuras masculinas arrodilladas flanqueando dos columnas o puertas rematadas por dos guepardos. Lo que para algunos investigadores representa a dos guardianes de las puertas del cielo⁷⁹, para otros⁸⁰ representa a los *fu-che* o invocadores del ritual *fu*, que aparecen en la pose y con las ropas y el tocado ceremonial correspondientes. Sobre éstos sobrevuelan dos caballos fantásticos montados por sendas figuras, quizá inmortales o chamanes. Estos vuelven sus cabezas hacia la campana central, otro elemento que solía incluirse entre los objetos del ajuar funerario. Los dos caballos se apoyan sobre las garras de dos dragones. El dragón de la derecha está además enredado entre las ramas del árbol *Fusang* (Morera) y rodeado de ocho soles menores. La iconografía alude claramente a la figura de Yi el Arquero disparando con sus flechas a los diez soles para salvar a la tierra de ser quemada⁸¹. También aparecen varias aves.

Finalmente en la parte superior y a la izquierda está representada la luna en cuarto creciente. Sobre ella se alza un sapo y más arriba una liebre o conejo blanco. Esta iconografía también se asocia con la Reina Madre del Oeste, que aparece frecuentemente rodeada de una liebre que prepara las hierbas para elaborar el elixir de la inmortalidad y de un sapo, símbolo del proceso de nacimiento, muerte y renacimiento⁸², por su capacidad para mudar la piel. Las fases de la luna también se asocian al ciclo del eterno retorno y a la inmortalidad. Una iconografía que genera discusión es la figura que está representada bajo la luna, fig.11. Su aparición no es tan frecuente en otros sudarios (por ejemplo en el de la tumba nº 3) ni en pinturas funerarias de tema similar. Según Wang Zhongshu⁸³ es *Changeh*⁸⁴, diosa lunar. Changeh es también conocida como Chang O [Ch'ang O] o Heng O. el sufijo “O” se aplica a varias diosas. Es la esposa de Yi el arquero, a quien la Reina Madre del Oeste dio el elixir de la inmortalidad. Chang O lo robó y partió hacia la luna. Allí sufrió el castigo de ser convertida en el sapo Chan Chu. El relato aparece en un pasaje del *Huainan zi*, donde se dice además que Chang O es la “esencia de la luna”. Pese a todo esto, Ying-Shih Yu opina que la figura podría ser más bien una representación del alma de la Marquesa en su viaje.

A la derecha del sudario un pájaro que recuerda a un cuervo se recorta sobre un círculo rojo, símbolo del sol. Entre la luna y el sol aparece una figura humana que termina en una cola de serpiente que se enrosca sobre su cuerpo. Según Tregear y Vainker⁸⁵ representa a *Che Long*, que preside el monte *Zhong* y

que abriendo y cerrando sus ojos da lugar al día y la noche. Para Loewe es la representación del alma *hun* de la difunta que ha finalizado con éxito su viaje y ha ocupado su sitio en la tierra de la eternidad⁸⁶.

Ying-Shih Yu refuerza esta teoría basándose en el sudario de la tumba n° 3 en el que la figura femenina ha sido sustituida por una masculina, el sexo del difunto.



11. Detalle del paño mortuario de la marquesa Xin Zhui de Dai.

Todo lo que hemos recogido hasta ahora corrobora el hecho de que la correcta realización de los ritos funerarios era de vital importancia. La familia del

fallecido no sólo estaba movida por el deseo altruista de garantizar la felicidad póstuma del difunto, sino que a este hecho hay que añadir otra razón de igual o quizá mayor peso: el propio interés por guardarse de la ira de un temible espíritu insatisfecho con sus exequias. Un espíritu vengativo podía estar detrás de todas las desgracias, explicables o no, que acontecían en el mundo de los vivos. Como bien recoge Bower:

“A menudo, se cree que una cierta parte espiritual del difunto reside en la tumba, o tiene la habilidad de “poseer” una existencia individual. No hay certeza de la bondad o maldad de las intenciones del difunto, así como tampoco la hay de su interés por la vida. El miedo a los fantasmas y la idea de que uno puede evitar que le hagan daño proporcionando a sus restos un tratamiento adecuado debe de haber sido tan importante para la provisión de los enterramientos como el deseo de asegurar la felicidad del fallecido.”⁸⁷

Y Thompson aún va más allá cuando afirma lo siguiente:

“Así los ritos de enterramiento y sacrificio estaban impregnados tanto con el miedo de que el difunto se convirtiera en un demonio vengativo como con la esperanza de que el difunto deviniera un dios benevolente. Este miedo y esta esperanza subyacen bajo toda la religión china.”⁸⁸

1.7.

El culto a los
ancestros como
legitimación del
poder real y
pilar de cohesión
familiar.

Puesto que la vida ultraterrena era real, entendían y trataban su muerte como una preparación para las exigencias del próximo mundo, y proveían las tumbas de varios artículos tanto de lujo como de necesidad, para el uso del espíritu del difunto⁸⁹. La tumba pues, era contemplada como el emplazamiento en el que se encuentran los mundos del vivo y del muerto y como un pasaje o lugar de tránsito entre los dos mundos. Además es la morada del fallecido, y como tal, debe ser correctamente construida, decorada y equipada.

Pero cumple además una función primordial: es el reflejo del status del difunto y de su grupo familiar. Los ritos fúnebres sirven, como señala Yang⁹⁰, para la salvación del alma del difunto, para que los vivos obtengan protección frente a las agresiones de los muertos, para la expresión del dolor y del pesar y para reunir al grupo familiar y reafirmar su estatus. Si trasladamos esta premisa a los grupos gobernantes entenderemos hasta qué punto era importante la observancia del ritual. Los ancestros son, desde antiguo, un pilar fundamental para la legitimación de la autoridad real. Theodore de Bary e Irene Bloom, puntualizan que el poder de las élites del Neolítico o de la dinastía Shang no sólo dependía de la posesión y pericia en el manejo de armamento, sino que en él influía también en gran medida un factor psicológico.

“Su poder material debía ser santificado y legitimado. Gran parte de la legitimación de las élites derivaba de su habilidad – a través de la adivinación – para definir, explicar, y controlar la realidad, una realidad que, para la teocracia de la Edad del Bronce, era principalmente concebida en términos religiosos y familiares.⁹¹”

Así pues, si la estabilidad en el poder de los dirigentes residía en gran medida en su avenimiento con los poderes sobrenaturales – para lo cual, tal y como hemos visto, era fundamental la observancia del ritual –, la estabilidad de las fortunas del estado y el bienestar de sus habitantes también. Y si los ancestros de los anteriores gobernantes eran benevolentes se les debía mostrar gratitud mediante las ofrendas y el culto, para garantizar así que esa buena disposición no se viese alterada.

Cuando la dinastía Zhou se impone a la Shang, ca. 1.100 aC, surge el concepto de *tianming* o Mandato del Cielo⁹², que aparece recogido en el *Shujing* o *Shangshu*, el Clásico de los Documentos para justificar la caída de la dinastía Shang a manos de los nuevos gobernantes Zhou⁹³. Es el Cielo, entendido como el poder superior que rige el orden del universo, el que elige a los hombres que deben gobernar sobre los demás clanes, y sus herederos ostentarán ese poder siempre y cuando cumplan con sus deberes religiosos y administrativos con piedad, rectitud y sabiduría. Si descuidan su culto a los ancestros o se desvían del camino de la

virtud entonces el Cielo les depondrá, como depuso a los Shang, y elegirá a un nuevo linaje que gobierne el mundo.

Recogemos ahora dos estrofas de la Oda al Rey Wen, la Oda número 235 del *Shijing* o Clásico de las Odas⁹⁴. El rey Wen es considerado el fundador de los Zhou, elegido por tanto por Mandato del Cielo para suceder a los Shang, depuestos por no cumplir con sus responsabilidades morales. El rey Wen se expone pues como paradigma de la moral recta, y por tanto, ejemplo a seguir por todos sus sucesores:

1.

El rey Wen está en lo alto,
¡Oh! Reluce en el cielo
Los Zhou son una raza antigua
Pero su liderazgo es nuevo.
Los líderes de los Zhou alcanzaron la excelencia,
¿no es así cómo su divino liderazgo se demuestra
oportuno?
Los descendientes del rey Wen y sus ancestros
Están a la derecha y a la izquierda de Dios.

4.

Augusto fue el rey Wen,
Por siempre preclaro y piadoso
Magnífico fue pues, el Mandato de los Cielos
Estaban los hijos y los nietos de los Shang,
¿y no se contaban acaso por cientos de miles?
Pero el supremo Dios entregó su mandato
Y todos se inclinaron ante los Zhou.

El culto a los ancestros no sólo ha sido un pilar fundamental para la legitimación de la autoridad real, también ha sido un factor primordial de refuerzo y cohesión entre familia y linaje, dentro de la estructura jerárquica del sistema familiar patrilineal. La llegada del confucionismo a finales del periodo de Primavera y Otoño (770 – 475 aC), y su adopción como régimen oficial durante la dinastía Han, consolidan aún más si se puede este culto. Confucio (551 – 479 aC) y, posteriormente, sus seguidores reinterpretan el corpus existente de escrituras antiguas. El canon que establecen concede gran importancia al precepto de la obligación de ejercer la piedad filial o *xiao* [*hsiao*], y esto como es lógico no hace más que reforzar notablemente estas prácticas.

“Cuando Fan Chi se dirigió a él [el Maestro] le dijo: ‘Mengsun me ha preguntado qué es la piedad filial y le he dicho: No ser desobediente’.

Fan Chi dijo: ‘¿Qué quiere decir eso?’

El Maestro replicó: ‘Cuando los padres de uno viven, se les debe servir de acuerdo con los ritos; cuando fallecen, se les debe enterrar de acuerdo con los ritos y se les debe realizar sacrificios de acuerdo con los ritos.’”⁹⁵

La piedad filial y el culto a los ancestros son concebidos por el confucionismo como dos conceptos capitales inexorablemente ligados e indisolubles, y la obligación de ejercerlos no termina cuando padre o hijo fallecen. Según esto, todo individuo tiene conciencia en vida de que la relación padre-hijo va a perdurar más allá de la muerte, y de que se va a transformar, si cabe, en una más intensa. Se trata por lo tanto de una relación de mutua dependencia. La piedad filial “*es pues la base del gobierno familiar, la virtud cardinal de la buena persona, y la fuerza más poderosa que opera para mantener el orden de la sociedad requerido por el Estado*”⁹⁶.

1.8.

La observancia del luto.

Siguiendo este argumento es también importante recordar que el culto a los ancestros no acababa en los ritos funerarios celebrados a su muerte, sino que además debía observarse el luto establecido y se debían celebrar sacrificios al difunto continuados periódicamente.

El luto por los difuntos era tan relevante dentro del culto a los ancestros que ya en la dinastía Han estaba tipificado en un complejo sistema de múltiples variables. Prueba de ello es el diagrama del sistema del duelo hallado a finales de noviembre-principios de diciembre de 1973 en la tumba nº 3 de Mawangdui, fig. 13. El diagrama manuscrito en seda data del año 168 a.C., dinastía Han del Oeste, durante el reinado del emperador Wendi (r. 180 – 157 aC). Fue hallado junto a un conjunto ingente de manuscritos de diversa índole y con ellos constituye uno de los hallazgos de mayor valor para el estudio de la vida social e intelectual de la época. Mide 48,8 x 26,2 cm y lo encontraron cuidadosamente doblado en el interior de una caja lacada dentro de un compartimento en el lado oriental del ataúd. La seda está algo deteriorada, sobre todo en las zonas por donde fue plegada, y parte del diagrama se ha perdido. En un reciente estudio, Guolong Lai⁹⁷ analiza la pieza en profundidad y ofrece una hipótesis sobre su reconstrucción, fig. 14. El diagrama o *tu* representa un sistema de duelo, y puesto que no lleva título, los investigadores se han referido a él como *sangfu tu*, *sangzhi tu* o *sangli tu*. En la parte superior aparece la representación esquemática de un parasol en color rojo. Bajo él, en cada uno de sus extremos laterales, una inscripción, y en el centro un organigrama formado por cuadrados rojos y negros unidos por una serie de líneas. Como ya adelantamos comentando el paño mortuario de la Marquesa Dai, Guolong Lai describe el parasol como un elemento iconográfico común en el arte de los Estados Combatientes y de la dinastía Han que representa el cielo, tanto por su forma circular como por su color. El color rojo se asocia al cielo y se contrapone al negro, asociado a la tierra. Podemos hallar multitud de ejemplos de esta iconografía, generalmente recurrente en el ámbito

funerario, así al difunto se le viste con una prenda interior predominantemente roja y una exterior negra, y se le introduce en un ataúd interior rojo que a su vez se mete dentro de uno o varios negros, fig. 12 y cap. II, fig 28.

Esta simbología puede enriquecerse con la aportación de significados asociados a la teoría del *yin* y el *yang*. En el diagrama los dos colores no sólo están representados en el parasol sino que aparecen también coloreando los cuadrados bajo éste. Lai describe dos niveles simbólicos, uno relacionado con las categorías cielo y tierra y otro relacionado con las categorías masculino y femenino o macho y hembra. Para Lai el esquema de cuadrados representa un árbol genealógico que parte de un cuadro central: el del difunto, y continúa de forma patrilineal con tres generaciones hacia arriba y tres hacia abajo. El negro se utiliza para los varones, situados a la derecha del difunto, y el rojo para las mujeres de la familia, a la izquierda, casadas por lo tanto fuera de este núcleo. La aparente contradicción entre las asociaciones rojo-hembra y negro-varón del esquema y las asociaciones tradicionalmente aceptadas rojo-*yang*-masculino y negro-*yin*-femenino, se justifica según Lai por el hecho de que las categorías *yin* y *yang* entre los siglos III y I a.C. aún conllevaban un alto grado de abstracción y en ocasiones aparecían aplicadas con flexibilidad para enunciar la interacción entre contrarios⁹⁸.



12. Los tres ataúdes de la Marquesa Dai. Izquierda: ataúd exterior negro. Centro: ataúd interior rojo. Derecha: Ataúd interior negro que contiene el cuerpo.

Pero el diagrama de Mawangdui no es sólo un microcosmos formado por una genealogía concreta protegida por el cielo, sino que además especifica el sistema de duelo que deben seguir los miembros de este linaje. En las dos inscripciones, leídas de nuevo de derecha a izquierda, aparece descrito este sistema de luto en el estilo caligráfico *guli* (mezcla escritura de sello o *zhuanshu* y escritura oficial o administrativa *lishu*):

Para los tres años de duelo, llevad prendas de luto [apropiadas] durante veinticinco meses y luego parad.

Para los que guardan luto durante un año: si es por el padre, vestid un paño vasto (sin zurcir) durante trece meses y luego parad. Si es por el abuelo, el hermano del padre, el hermano, el hijo del hermano, el hijo, el nieto, el padre de la hermana, la hermana y la hija, hay que vestir un paño vasto durante nueve meses y luego parad. Aquellos que visten paño de regular calidad han de terminar su duelo en siete meses. Aquellos que visten paño fino o de cáñamo fino han de finalizar su duelo de acuerdo con su vestimenta⁹⁹.

El texto sigue la misma norma descrita en el capítulo *Sang fu* del *Yi li*. Básicamente el sistema combina cinco tipos de prendas de luto y seis periodos de duración con el conjunto de relaciones de parentesco, de forma que a cada grado de parentela le corresponde una prenda de luto por un periodo determinado de tiempo. La práctica de asociar periodos de tiempo al duelo es un reflejo de las relaciones entre el hombre y los ciclos de la naturaleza. “*El sistema del duelo está basado en varios periodos requeridos para completar los ciclos estacionales. Los cambios en las prendas de luto se usan para simbolizar la renovación cíclica y el movimiento del Cielo y la Tierra, y las duraciones del luto se corresponden con el tiempo cósmico.*”¹⁰⁰

Pese a que se sistematiza durante los Estados Combatientes, su origen debe remontarse mucho más atrás en el tiempo. Aunque el sistema de duelo de Mawangdui no es tan elaborado y detallado como el que aparece en el *Sang fu* no

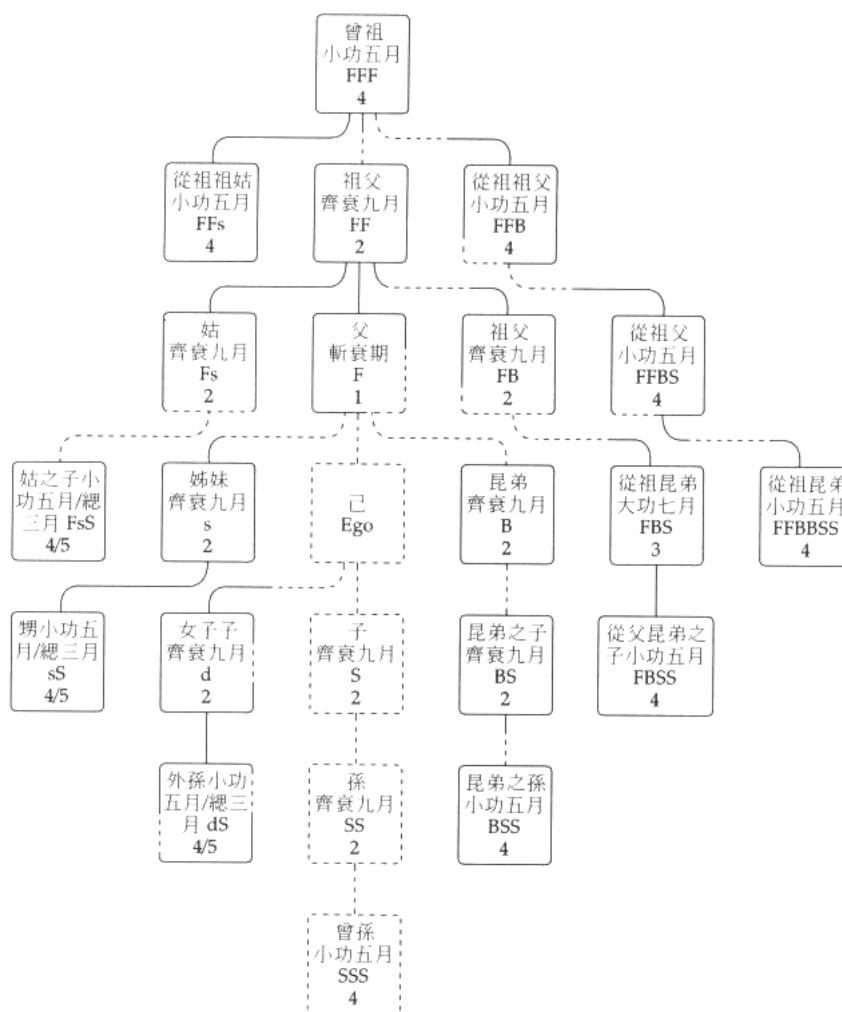
deja de ser un documento de gran valor pues es el más antiguo descubierto que identifica claramente estas prácticas como un sistema establecido. Además de analizar el diagrama de Mawangdui y su equivalente en el *Yi li*, Lai los compara con el *Lun yu* (las Analectas de Confucio) y el *Liji*, donde también aparece codificado el duelo, que debe alargarse en el caso del hijo por el padre durante un periodo de tres años (veinticinco meses). Confucio defendía el luto de tres años como muestra y exaltación de la piedad filial.

“Zaiwo preguntó por los tres años de luto, diciendo que un año le parecía suficientemente extenso. “Si durante tres años la persona noble no practica los ritos, los ritos caerán en el abandono. Si durante tres años no toca música, la música se desvanecerá. [En un año] El viejo grano se habrá agotado y brotará la nueva mies. El hogar encendido se convertirá en un gran fuego. Un año es suficiente”. El maestro dijo, “si tomaras buena comida y llevaras finas ropas ¿podrías sentirte bien?”. “Sí, podría”. “Si es así entonces hazlo. Pero la persona noble, durante el periodo de luto, no disfruta la comida que come, no siente placer con la música que escucha, y no encuentra confort en su morada. Así que no lo hace. Pero tú parece que te sientes bien haciéndolo, así que hazlo”. Cuando Wo se hubo ido el maestro dijo, “¡Qué inhumano es Yu [Zaiwo]”. Sólo cuando un niño alcanza los tres años de edad abandona los brazos de sus padres. Los tres años de luto se guardan en todo lugar bajo el Cielo. Y Yu, ¿acaso no fue amado tres años por sus padres?”.¹⁰¹

A partir de este extracto, vemos que existen básicamente dos argumentos, el de Zaiwo que establece un paralelismo con el ciclo natural y el de Confucio, de carácter humanista. El sistema adoptado en la seda de Mawangdui estipula un año de luto por la muerte de un padre. Lai recoge ejemplos similares como el decreto del Emperador Wendi acortando el luto que se debía guardar a su muerte en 157 a.C., tomando como medida de tiempo un día en lugar de un mes, aludiendo también razones naturalistas¹⁰².



13. Diagrama del sistema de duelo de Mawangdui.



Grades of mourning

- 1 untrimmed sackcloth, 3 years
- 2a trimmed sackcloth, 3 years
- 2b trimmed sackcloth, 1 year with staff
- 2c trimmed sackcloth, 1 year without staff
- 2d trimmed sackcloth, 5 months
- 2e trimmed sackcloth, 3 months
- 3 roughly processed cloth, 9 months
- 4 finely processed cloth, 5 months
- 5 fine hemp, 3 months

Male

- F Father
- B Brother
- H Husband
- S Son

Female

- m Mother
- s Sister
- w Wife
- d Daughter

- E Eldest
- Ego the point of reference
- / or
- reconstruction

14. Esquema de la reconstrucción del árbol genealógico del diagrama de Mawangdui.

El diagrama de Mawangdui hace patente la importancia concedida al duelo en la China Han, nos indica su dimensión cosmológica y pone de relieve la repercusión social y personal que tenía su observancia. Es también una elocuente manifestación de la complejidad, sistematización y alto nivel de desarrollo del ritual funerario en la dinastía Han. Y además, como refleja Lai¹⁰³, ilustra una nueva forma de transmisión del conocimiento de los ritos funerarios, a través de un material visual, de fácil lectura y que no necesita de más explicaciones.

1.9.

Creencias que perduran en la dinastía Tang y fuentes documentales.

Con el correr de la Historia, los cultos primitivos a los antepasados y a los poderes naturales habían ido impregnando paulatinamente los dos sistemas religiosos o filosóficos más importantes de China: el confucianismo y el taoísmo. Durante la dinastía Han,

las fronteras entre estos dos sistemas se diluyen y a finales del siglo II.-principios del III d.C., las creencias budistas arraigan con consistencia en el pensamiento chino. A partir de ese momento, se mantienen simultáneamente cultos de distinto tipo, gozaran o no del patrocinio del estado, pero ya para entonces, el culto a los ancestros era una parte esencial de la identidad del pueblo chino.

Con la dinastía Tang se inaugura un periodo de encuentro y convivencia entre credos autóctonos e importados, testigo de la reciente presencia del Islam, el judaísmo, maniqueísmo, zoroastrismo o nestorianismo. Dentro de ese marco de apertura, tres sistemas doctrinales se pusieron, en mayor o menor medida, al servicio del estado: confucianismo, taoísmo y budismo. En función del momento pudo primar una corriente doctrinal frente a otra. Pero lo cierto es que en muchas ocasiones estuvieron vinculadas a la par al ritual cortesano y familiar.

El establecimiento de la dinastía Tang trajo consigo un renovado interés por los valores confucianos al servicio del estado y del emperador¹⁰⁴. Seguidamente veremos cómo los eruditos confucianos ordenaron los programas rituales

imperiales poniendo especial interés en la relación entre estas actividades y las necesidades del estado¹⁰⁵. En la corte Tang el taoísmo gozó de un privilegiado estatus semioficial. La casa imperial, cuyo apellido era Li como el del maestro, se proclamó descendiente de Laozi [Lao Tzu], reforzando así su prestigio dinástico. Durante los primeros compases de la dinastía el taoísmo estuvo vinculado a los cultos de estado y a la familia imperial y en el siglo VIII gozó del mayor patrocinio imperial durante el reinado de Xuanzong (r. 713-756), quien llegó incluso a redactar un comentario al Daodejing¹⁰⁶. En el año 738 Xuanzong decretó que cada prefectura contara con un templo budista y otro taoísta para celebrar los cultos de la familia imperial.

Durante la dinastía Tang asistimos a la época dorada del budismo en China¹⁰⁷. Tras el viaje del monje Xuanzang y la fundación de la Gran Pagoda de la Oca en el año 652, se inicia un proceso sistemático de traducción y análisis de los cánones budistas. El budismo también gozó del favor imperial siendo Wu Zetian (r.690-705) su principal benefactora. La comunidad budista llegó a alcanzar tal poder que el emperador Wuzong promulgó el Edicto del Octavo Mes ordenando su persecución en el año 845.

El budismo aportó nuevos conceptos, como el karma o la reencarnación, que abrieron nuevos enfoques en lo concerniente a la concepción de la muerte, la vida de ultratumba y el tratamiento y conservación de los restos físicos del difunto. Sin embargo, y pese a la popularidad alcanzada, estos nuevos enfoques no llegaron a permear las costumbres funerarias de la familia imperial y de la alta aristocracia Tang. Si bien es cierto que encontramos numerosa iconografía budista en el interior de los túmulos imperiales (sobre todo en la pintura mural y en algunos objetos del ajuar), no se puede hablar de un cambio sustancial en las creencias, costumbres y ritos funerarios de la élite. Continuaron celebrándose los ritos funerarios tradicionales, recogidos en los códigos antiguos de naturaleza confucionista, y lo hicieron conforme al mismo esquema, en el que el emperador gobernaba en la tierra por designio del cielo, poder supremo y fuente de la autoridad imperial.

En el ritual funerario Tang, el culto a los ancestros siguió empleándose como símbolo de legitimación del poder imperial, como garante del orden social establecido y como muestra del estatus del difunto y de su familia. La tumba siguió

siendo un punto de intersección y encuentro entre dos mundos, el de los vivos y el de los muertos. Continuó entendiéndose como el espacio destinado a la morada del espíritu del difunto. Del correcto tratamiento al espíritu del difunto se beneficiaban también sus descendientes. El ritual funerario era una herramienta básica para el cultivo de los valores morales y para mejorar la conducta social porque regulaba las emociones humanas, establecía nexos de unión y ordenaba las relaciones sociales¹⁰⁸.

Además de los estudios sobre esta materia¹⁰⁹, existen diferentes fuentes documentales que corroboran esta visión. Por un lado están los hallazgos arqueológicos. El estudio de la arquitectura funeraria y de su contenido, como tendremos ocasión de ver más adelante, permite establecer una continuidad, aunque con algunas innovaciones, dentro de la evolución de las prácticas funerarias estandarizadas en las dinastías anteriores. Esta continuidad en la práctica debe obedecer necesariamente a una continuidad de concepto. Por otro lado están las fuentes escritas. Los estudios historiográficos recogen varios códigos y obras Tang, de comisión imperial, que revisan y / o comentan los clásicos confucianos sobre ritual. El único que conservamos hoy es el *Liji zhengyi*, comentario al *Li ji* de Kong Yingda [K'ung Ying te] (574-648 d.C.). También han llegado hasta nosotros documentos oficiales sobre diferentes asuntos en materia de ritual, que han sobrevivido en numerosas fuentes Tang¹¹⁰. Recogen en general discusiones en la corte y notas dispersas. Conservamos también el *Li yi zhi* (Monograph on Rituals) que aparece recogido en el *Sui shu* (Libro de los Sui), pero que fue compilado durante la dinastía Tang. Además de los comentarios, durante la dinastía Tang se redactaron tres códigos oficiales en materia de ritual: el *Zhenguan Li* (Zhenguan Ritual Code) del año 633, el *Xianqing Li* (Xianqin Ritual Code) del año 658 y el *Kaiyuan Li* (Kaiyuan Ritual Code) del año 732¹¹¹. El único que se conserva íntegro es el *Kaiyuan Li*, y contempla pautas para oficiales de sexto grado y superior en unas 150 ceremonias¹¹². Sabemos que el *Zhenguan Li* tenía una sección dedicada a los funerales imperiales, pero lamentablemente no se conserva.

Finalmente hay otra importante fuente documental que arroja ciertas luces sobre lo que acaecía en las ceremonias relacionadas con los funerales imperiales: son los epitafios grabados en piedra (*muzhi*) de las tumbas principescas excavadas. Recogen los panegíricos que se leían en voz alta durante los funerales. Estos

epitafios se enterraban junto al difunto antes de sellar el mausoleo. Proporcionan una importante información sobre qué se creía permanente tras la muerte, sobre el contenido de las tumbas, sobre su intención y su sentido, y sobre la concepción y la función de la tumba¹¹³.

¹ Confucio: *Analectas* en LEGGE, James: *The Chinese Classics*. 5 vols. Oxford: Clarendon Press, 1893-95. [1ª ed. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1979]. Vol I, p 241.

² VAN GULIK, R.H.: *La vida sexual en la antigua China*, Madrid: Ediciones Siruela, 2000, 2005, p. 44

³ Claro está que los estudios etnográficos comparativos pueden arrojar cierta luz sobre este particular y aportar conclusiones interesantes, pero su análisis nos obligaría a perder de vista momentáneamente el horizonte de nuestra investigación, y es por ello que hemos decidido no abordarlos en esta ocasión.

⁴ LI, Liu: "Ancestor Worship: An Archaeological Investigation of Ritual Activities in Neolithic North China". *Journal of East Asian Archaeology*. Vol 2. nº 1-2. 2000. Brill Academia Publishers, pp. 129 – 164.

⁵ Término chino moderno de carácter descriptivo para designar los huesos oraculares, literalmente "escritos sobre concha y hueso".

⁶ BARY, Theodore de y BLOOM, Irene: *Sources of Chinese Tradition*. Vol I. *From Earliest times to 1600*. New York, Columbia University Press, 1960, rev. 1999. Capítulo primero: *The oracle-bone inscriptions of the late Shang Dynasty*, pp. 3 – 23..

⁷ BARY y BLOOM: *Ibid*, p. 10.

⁸ LOEWE, M.: *Divination, Mythology and Monarchy in Han China*. :Cambridge: University of Cambridge Oriental Publications, 1994, p. 39.

⁹ En China, desde antaño, una misma persona, sobre todo de rango superior, además de con su nombre de nacimiento (familiar) podía ser referida con el nombre póstumo y con el nombre de templo, designados una vez fallecida.

¹⁰ Durante la dinastía Zhou, se codifica un sistema binomial para medir el tiempo en ciclos de sesenta, que resultan de la combinación de un grupo de diez términos conocido posteriormente como "los diez tallos" junto a otro grupo de doce caracteres llamado "las doce ramas". Este apartado aparece más desarrollado en el capítulo III, apartado 3.5.a.

¹¹ Inscripciones recogidas por BARY y BLOOM, de la colección de huesos oraculares, Guo y Hu, *Jiagurwen heji*, HJ 6167, 11006 frontal y 1901 frontal, respectivamente; op cit (nota6), pp. 7 y 8.

¹² LOEWE: op cit (nota 8), p. 39.

¹³ Parece apropiado, dado que ésta es una tesis de escultura, aportar unas breves pinceladas sobre la técnica de fundición de estos objetos. Los primeros bronce fueron fundidos en moldes de cerámica. China ha sido, hasta que no se demuestre lo contrario, la primera civilización en fundir el bronce y en usar moldes cerámicos. Los moldes estaban divididos en tres o cuatro partes. Los apéndices, como las asas, eran fundidos aparte y luego se unían por puntos de fundición. Era un procedimiento de gran precisión ya que había que evitar la contracción del barro. Recientes análisis del British Museum*, han mostrado que los moldes estaban hechos en loess del norte de China y de la zona del Tibet. Es una tierra seca y arenosa, con bajo contenido en arcilla que consigue una mínima contracción y a la vez permite una decoración extremadamente fina por su gran capacidad de registro. Por otra parte se requerían grandes recursos de metal bruto, que fueron posibles gracias a la gran riqueza mineral del subsuelo chino, no en vano se han hallado minas explotadas hace 3000 años.

Además de una gran precisión con los materiales, esta técnica supuso la construcción de hornos de alta temperatura, que han sido determinantes en la consolidación de la gran tradición cerámica en China.

Se piensa que la técnica de fundición a la cera perdida comenzó a realizarse en China en el periodo de Primavera y Otoño (770 – 475 aC), y era empleada para los trabajos con mayor detalle.

* Recoge esta información VAINKER, S.J.: Chinese pottery and porcelain. From Prehistory to the present. London: British Museum Press, 1991. Pp. 26 – 27.

¹⁴ LOEWE: op cit (nota 8), p. 40.

¹⁵ Además de las versiones traducidas que se adjuntan en las notas siguientes, hay otros manuales de referencia que recopilan las fuentes o alguno de sus aspectos más interesantes. SOMMER, Deborah (ed): Chinese Religion. An Anthology of Sources. USA: Oxford University Press, 1995. LEGGE, James: op cit (nota 1). GROOT, J.J.M de.: Religious System of China. 6 vols. Reeditado en Taipei, Ch'eng-Wen Publishing Company, 1972. BARY, Theodore de y BLOOM, Irene: op cit (nota 6). EBREY, Patricia Buckley: Confucianism and Family Rituals in Imperial China, A Social History of Writing About Rites. New Jersey: Princeton University Press, 1991, pp. 34 - 44.

¹⁶ Los principios básicos del confucianismo están recogidos dentro de lo que se conoce desde el reinado de Tang Taizong (r. 627 – 649 dC) como el *Shisanjing* o *Los Trece Clásicos Confucianos*. La tradición dice que cinco de esos libros, el *Wujing* traducido como *Los Cinco Clásicos* o *Las Cinco Obras Canónicas*, están escritos, revisados, comentados o compilados por el propio Confucio o que son al menos coetáneos, es decir de finales del Periodo de Primavera y Otoño, aunque investigaciones recientes apuntan a que sólo una pequeña parte de ese canon lo es, y que el grueso del corpus fue compilado durante la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.), cuando se adoptó el confucianismo como pensamiento oficial del estado. Estos Cinco Clásicos conforman cinco libros: el *Yijing* o Libro de las Mutaciones (sobre adivinación); el *Shujing* o *Shangshu*, Libro de los Documentos (colección miscelánea de documentos históricos); el *Shijing* o Libro de las Odas (antología de unos trescientos poemas, canciones e himnos antiguos, la mayoría de principios de la dinastía Zhou), el *Qunqiu* o los Anales de la Primavera y el Otoño (crónica de eventos históricos, que afectan al estado de Lu, acaecidos entre el 722 y el 481 aC), y, el más determinante para nuestro estudio, el *Liji* o Libro de los Ritos.

Al conjunto de los cinco *wujing* se añadieron posteriormente el *Zhouli* o Ritos de los Zhou, el *Yili* o Libro de etiqueta y Ceremonia, y dos comentarios a los Anales de la Primavera y Otoño: el *Gongyang Zhuan* o Comentario del maestro Gongyang Gao y el *Guliang Zhuan* o comentario del maestro Guliang Xi.

Para completar el número trece debemos añadir los Cuatro Libros o *Sishu* con las enseñanzas de los maestros Confucionistas: Las Analectas o *Lunyu* de Confucio, El gran saber o *Daxue* de Zeng Shen, discípulo de Confucio, La doctrina del Método o *Zhongyong* de Kong Ji, el nieto de Confucio y El libro del Maestro Meng o el Mengzi.

¹⁷ *Liji*, (*Li chi* o *Li ki*): traducido al francés por S. COUVREUR, 2 vols, Ho Kien Fu, 1913. Versión traducida por LEGGE.: Li Chi: The Record of Ritual. New York: New Hyde Park, NY, 1967.

¹⁸ *Yili* (*I-li*): traducido al inglés por John STEELE, 2 vol, London, Probsthain, 1917.

¹⁹ *Zhouli* (*Chou li*): traducido al francés por Edouard BIOT, 2 vols. Paris, 1851.

²⁰ THOMPSON, Laurence G.: Chinese Religion: an introduction, Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, 1996, 5ª ed, p.5.

²¹ LOEWE, Michael: Faith, Myth and Reason in Han China. Indianapolis, Hackett Publishing Company, Inc., 2005. 1ª ed. Allen & Unwin, Cambridge, 1982, p. 6.

²² THOMPSON, Laurence G: Op cit,(nota 20), p. 9.

²³ BOWER, Virginia L.: From Court to Caravan. Chinese Tomb Sculptures from the Collection of Anthony M. Salomon. Robert D. MOWRY (ed). Cambridge: Harvard University Art Museums, 2002, p. 22.

²⁴ THOMPSON, Laurence G: op cit, ,(nota 20), p. 46.

²⁵ LOEWE, Op cit, (nota 21), pp. 26-27.

²⁶ VAN GULIK, R.H.: op cit, (nota 2), p. 45.

²⁷ KERR, Rose (ed), WILSON, Verity y CLUNAS, Craig: Chinese Art and Design. The T. T. Tsui Gallery of Chinese Art. London: Trustees of the Victoria and Albert Museum, 1991. Pág. 38.

²⁸ DIEN, Albert E.: “*Chinese beliefs in the Afterworld*” en KUWAYAMA, ed: The Quest For Eternity. Chinese Ceramics Sculptures from the People’s Republic of China. San Francisco. Chronicle Books LLC, 1987. Pp 3-5.

²⁹ NEEDHAM, Joseph: *Chemistry and Chemical Technology*, vol. 5. de Science and Civilisation of China, Cambridge; Cambridge University Press, 1974. Pt. 2: 88 – 93.

³⁰ YU, Ying-Shih: “*O Soul, Come Back!. A Study in The Changing Conceptions of The Soul and Afterlife in Pre-Buddhist China*”, en Harvard Journal of Asiatic Studies, vol. 47, N° 2, (Dic., 1987), p. 370.

³¹ YU, Ying-Shih refleja estos datos citando a Wang Kuo-wei: “Shensi Ch’i-shan Feng-ch’u ts’un fa-hsien Chou ch’u chia-ku wen” en Wenwu, 1979. 10:: 41 y 43.

³² La cita la obtiene de “The Ch’un Ts’ew with the Tso Chuen”, en LEGGE, James tr., The Chinese Classics 5 vols. Hong Kong University Press, 1961, p. 618 y la versión traducida está adaptada de Alfred FORKE (tr): Lun-Heng: Philosophical Essays of Wang Ch’u, Nueva York: Paragon, 1962, Parte I, pp 208 – 209.

³³ Hay abundantes estudios sobre esta materia, sugerimos algunos:

El capítulo 18 “*All about ghosts*” de FORKE, Alfred (tr): ibid.

CEDZICH, Angelika: “*Ghosts and Demons, Law and Order: Grave Quelling Texts and Early Taoist Liturgy*” Taoist Resources, 4, n° 2, 1993.

HARPER, Donald: “*A Chinese demonography of the Third Century B.C.*”, Harvard Journal of Asiatic Studies, 45, n° 2 (1985).

COHEN, Alvin P.: “*Tales of vengeful Souls*” Variétés Sinologiques n° 68, 1982.

DIEN: “*The “Yuan-hun chih” (Account of Ghosts with Grievances): A sixth-Century Collection of Stories*” Wen-lin: Studies on the Chinese Humanities. Tse-Tsung Chou (ed), Madison: University of Wisconsin Press, 1968, pp. 211-218.

NEEDHAM, Joseph: *Chemistry and Chemical Technology*, vol. 5. Science and Civilisation of China, Cambridge; Cambridge University Press, 1974.

Finalmente recomendamos la lectura de “El gran libro de las maravillas” compilado por Tai Fu, que narra más de 1300 encuentros con el otro mundo: DUDBRIDGE, Glen: Religious Experience and Lay Society in T’ang China. A reading of Tai Fu’s Kuang-I chi. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

³⁴ Sobre la importancia y el sentido de la preservación del cadáver dentro de la concepción de la muerte de la China Antigua son interesantes: MASPERO, Henri: China in Antiquity. Amherst: University of Massachusetts Press, 1978; MAJOR, John: Heaven and Earth in Early Han Thought: Chapters Three, Four and Five of the Huainanzi, Albany: State University of New York Press, 1991. BROWN, Miranda: “*Did the Early Chinese Preserve Corpses? A Reconsideration of Elite Conceptions of Dead*”. Journal of East Asian Archaeology vol. 4, n° 1. Junio 2002. Brill Academic Publishers, pp. 201-223.

³⁵ YU: Op cit, (nota 30), p. 382.

³⁶ DIEN, Albert E.: Op cit (nota 28), p. 3.

³⁷ *Zuozhuan* (*Tso Chuan*), también llamado *Zhuoshi*. “Comentario del Sr. Zuo”. Zuo ha sido identificado como Zuo Qiuming o Zuoqiu Ming, supuestamente contemporáneo de Confucio, aunque actualmente el autor se considera desconocido. Escrito probablemente en el s III aC, es un comentario al *Qunqiu* o los Anales de la Primavera y el Otoño, aunque se cree que era inicialmente un texto independiente que luego se dividió y se añadió a los Anales.

La cita a la mención de la Fuente Amarilla en el *Zuozhuan* es de BOWER, V: Op cit (nota 23), p. 23

³⁸ DIEN: Op cit. (nota 28), p. 3, y para un estudio ampliado sobre el *Zuozhuan* ver WATSON, Burton: Early Chinese Literature. Nueva York, Columbia University Press, 1962. Pp 40 – 66.

³⁹ BIRRELL, Anne: Chinese Mythology: An Introduction. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993, p. 314

⁴⁰ BOWER, V.: Op cit (nota 23), p. 23, recoge la cita de LOEWE, Michael: Ways to Paradise: The Chinese Quest for Immortality. London, 1979, p. 11.

⁴¹ BIRRELL, Anne: op cit, (nota 39) pp 161-162. A continuación la autora contrasta las teorías más relevantes sobre el tema.

⁴² DIEN: Op cit, (nota 28), p. 3.

⁴³ YU, Ying-Shih: “*Life and immortality in the mind of Han China*” en Harvard Journal of Asiatic Studies, vol. 25, (1964-1965), p. 83.

⁴⁴ Sobre el origen y la terminología del concepto de la inmortalidad ver el estudio de Ying-Shih Yu: Ibid, pp 87 – 93.

⁴⁵ Sobre la inmortalidad, además de los que se irán citando:

LAI, Wahlen: “*Beyond the Debate on the ‘Immortality of the Soul’: Recovering an Essay by Shen Yueh*”. Journal of Oriental Studies, 19, (1981), pp. 138-157.

SEIDEL, Anna: “*Tokens of Immortality in Han Graves*” Numen 29 (1982).

LIEBENTHAL, Walter: “*The Immortality of the Soul in Chinese Thought*” Monumenta Nipónica 8, (1952), pp. 327-397.

⁴⁶ YU: Op cit, (nota 30), p. 386.

⁴⁷ Chuang Tzu, o Maestro Chuang. Atribuido a Chiang Chou (ca 369 – 286 aC). Para la cita que viene a continuación hemos empleado la traducción al Inglés de Burton WATSON en The complete works on Chuang Tzu. New York, Columbia University Press, 1968, p. 33.

⁴⁸ En chino con diferente grafía.

⁴⁹ Este concepto, según apunta Yu, ya gozaba de una considerable popularidad entre los príncipes de varios estados antes de la unificación de China en el 221 aC. YU: Op cit, (nota 30), p. 387.

⁵⁰ LOEWE: Op cit, (nota 21), pp. 25-26.

⁵¹ BIRRELL: Op cit, (nota 39), p. 182.

⁵² CERVERA, Isabel: Arte y cultura en china. Conceptos, materiales y términos. De la A a la Z. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997. P.125.

⁵³ Nos estamos refiriendo a las montañas sagradas taoístas, no a las budistas de culto posterior en China.

⁵⁴ En chino diferente grafía: (Nan) y (Bei) respectivamente.

⁵⁵ Para un estudio más detallado de este tema, ver el apartado de Yu: *The Rise of Hsien immortality and the restructuring of the afterworld* en YU: op cit (nota 30), pp. 386 – 395.

⁵⁶ LOEWE: Op cit, (nota 21), pp. 27 – 35.

⁵⁷ BIRREL: op cit (nota 39), p. 183.

⁵⁸ DIEN: Op. cit, (nota 28), p. 6. El poema lo extrae de la edición Han Shu: Beijing, Zhonghua shuju, 1962. 8.268.

⁵⁹ *Haoli* era el recinto específico donde se reunían los espíritus de los difuntos, un pequeño enclave cerca de Taishan. DIEN: op cit (nota 28), p. 6.

⁶⁰ No es nuestra intención adentrarnos en los conceptos budistas de paraíso e infierno puesto que nuestro estudio pretende centrarse en las prácticas funerarias que más se vinculan a la religión originaria china -las que prevalecen en el ritual funerario Tang- y no tanto en las prácticas importadas. No obstante sabemos que la relación entre ellas, según el periodo histórico, pudo ser de plena convivencia y por tanto, en ocasiones, es imposible desvincularlas. Así lo señalaremos cuando esto ocurra.

⁶¹ Estos testimonios los recoge DIEN: Op cit. (nota 28), pp. 5-6.

⁶² Existe constancia de este rito ya en el *Zhou li*, en el *Liji* y en el *Yili*. La ceremonia la describen LOEWE: op cit (nota 21), p 26; y YU, Ying-Shih: op cit (nota 30), p. 365.

⁶³ LOEWE, Ibid, p 26

⁶⁴ Cita recogida por YU, Ying-Shih: op cit (nota 30), p. 365

⁶⁵ Recogido por DIEN: op cit (nota 28), p. 5. A su vez extraído del: Ch'ü Yuan "The Great Summons" (s. III a.C?) traducido por WALEY, Arthur: Madly Singing in the Mountains: An Appreciation and Anthology of Arthur Waley. Ivan Morris (ed), New York: Harper Torchbooks, 1970, p. 166.

⁶⁶ YU: op cit (nota 30), p. 385. Existía en la China Antigua la creencia generalizada de que el jade podía evitar la putrefacción del cuerpo, de ahí toda la parafernalia del jade en los enterramientos, y en especial la costumbre de obturar los orificios corporales con piezas de jade.

⁶⁷ LIU, Cary Y. y BENINGSON, Susan L.: "*Recarving China's Past, and 'Brilliant Artefacts' from Shandong*". Orientations, vol. 36, n° 2. Marzo 2005, pp.78-79.

⁶⁸ CEDZICH, Angelika: op cit (nota 33), p. 25. Peter Nickerson recoge la relación de alguno de estos inventarios: NICKERSON, Peter: "*The Great Petition for Sepulchral Complaints*" BOKENKAMP y NICKERSON: Early Daoist Scriptures Berkeley, University of California Press, 1997, p. 243-244.

⁶⁹ En 1973 el Museo Provincial de Hunan y el Instituto de arqueología de la Academia China de las Ciencias publicaron el informe de las excavaciones de la tumba n° 1 en dos volúmenes. En julio de 2004 el Museo Provincial de Hunan y el Instituto Provincial de Hunan de Reliquias Culturales y Arqueología publicaron el informe sobre las excavaciones de las tumbas n° 2 y n° 3. HUNAN-SHENG BOWUGUAN (Museo Provincial de Hunan) y HUNAN-SHENG WENWU KAOGU YANJIUSUO (Instituto Provincial de Hunan de Reliquias Culturales y Arqueología): Changsha Mawangdui er, san hao Han mu (Tumbas n° 2 y 3 de Mawangdui, Changsha), vol. 1, *Tianye kaogu fajue baogao* (Informe arqueológico de campo), Beijing: Wenwu Chubanshe (Cultural Relics Publishing House), 2004.

En una reseña sobre la publicación del primer volumen del informe arqueológico de las tumbas n° 2 y 3 de 2004, China Heritage Project Newsletter, The Australian National University No. 2, June 2005, se recoge, además de la anterior, la siguiente bibliografía relacionada con las investigaciones de Mawangdui:

Un primer artículo recogido en la publicación periódica *Kaogu* (1975:1).

Han Zhongmin "*Changsha Mawangdui Han mu gaishu*" (An overall description of the Han tombs at Mawangdui, Changsha), artículo de *Wenwu*, 1974:9.

Li Shisheng, "*Changsha Mawangdui sanhao muzhu zaiyi*" (Reflections on the identity of the occupant of tomb no. 3 at Mawangdui, Changsha), *Gugong Bowuyuan yuankan*, 2005:3 (June 2005).

Tanto los cuerpos como los objetos hallados se encuentran hoy para su exposición al público en el Museo Provincial de Hunan, en Changsha.

⁷⁰ El alto rango de Xin Zhui como esposa del Marqués de Dai queda patente con el privilegio de usar cuatro ataúdes en lugar de dos como era costumbre en su tiempo.

⁷¹ Para nuestra investigación hemos utilizado fundamentalmente los siguientes: YU, Ying-Shih: op cit (nota 30), pp. 365 – 395; LOEWE, Michael: op cit (nota 21); DOAR, Bruce Gordon: "Book Review: Reporting with Hindsight. Hunan-sheng Bowuguan (Hunan Provincial Museum) and Hunan-sheng Wenwu Kaogu Yanjiusuo (Hunan Provincial Cultural Relics and Archaeology Institute), *Changsha Mawangdui er, san hao Han mu* (The Number 2 and Number 3 Han Tombs at Mawangdui, Changsha), vol. 1, *Tianye kaogu fajue baogao* (Report on the archaeological field excavation), Beijing: Wenwu Chubanshe (Cultural Relics Publishing House), July 2004", en China Heritage Newsletter, N° 2, (Jun 2005)

⁷² YU indica que en los antiguos textos rituales *fei* y *hu* tenían el mismo significado, según autores Han, el *hu* era una tela pintada de rojo y usada para cubrir el cuerpo del recién fallecido y posteriormente su ataúd. Para más información sobre este tema cita a T'ANG LAN y YÜ WEI-CH'AO en Wenwu 1972, 9: 43-47.

⁷³ En la tumba n° 3, la del hijo de la marquesa se halló un sudario similar, prácticamente con la misma iconografía, que comentaremos más adelante.

-
- ⁷⁴ LOEWE, Michael: op cit (nota 21), p. 116.
- ⁷⁵ WILLIAMS, C. A. S.: Outlines of Chinese symbolism & art motives. An alphabetical compendium of antique legends and beliefs, as reflected in the manners and customs of the Chinese. New York: Dover Publications, Inc., 1976, pp 301-302.
- ⁷⁶ LOEWE, Michael: op cit (nota 21), p. 119.
- ⁷⁷ LAI, Guolong: "The Diagram of the Mourning System from Mawangdui". Early China, Annual journal of the Society for the study of Early China and the Institute of East Asian Studies, University of California, Berkeley. Vol. 28, 2003, p. 74. Para un mayor estudio sobre este tema Guolong Lai cita a Joseph Needham: op cit (nota 29), vol.3, pp. 210-216; y Christopher CULLEN, Astronomy and mathematics in Ancient China: The Zhou Bi Suan Jing, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 50 – 53.
- ⁷⁸ Cita recogida por LOEWE: op cit (nota 21), p. 52.
- ⁷⁹ TREGGAR, Mary y VAINKER, Shelagh: Tesoros artísticos en China. Anaya Grandes Obras. Madrid, 1993. P 167
- ⁸⁰ YU, Ying-Shih: op cit (nota 30), p. 367. Se apoya además en el discurso de Yü Wei-ch'ao en un simposio sobre la tumba Han nº 1 de Mawangdui aparecido en la revista Wenwu, 1972, 9:60-61.
- ⁸¹ BANKS, Barbara: The Magical Powers of the Horse as Revealed in the Archaeological Explorations of Early China. Ph.D. diss., University of Chicago, Dep. of Art, diciembre 1989, p. 200.
- ⁸² LOEWE: op cit (nota 21), pp. 119-120.
- ⁸³ ZHONGSHU, Wang: Han Civilisation, New Haven, Yale University Press, 1982, p 181.
- ⁸⁴ También llamada *Heng O o Chango*.
- ⁸⁵ TREGGAR, Mary y VAINKER, Shelagh: op. cit (nota 79), p.167
- ⁸⁶ LOEWE: op. cit (nota 21), p. 116.
- ⁸⁷ BOWER, Virginia L.: op cit (nota 23), p. 22.
- ⁸⁸ THOMPSON: op cit (nota 20), p. 9.
- ⁸⁹ WILLIAMS, C. A. S.: op cit (nota 75), pp. 108 – 109.
- ⁹⁰ YANG, C. K.: Religion in Chinese Society: A Study of Contemporary Social Functions of Religion and Some of Their Historical Factors. California, Berkeley, 1961, pp. 31 - 38
- ⁹¹ BARY, Theodore de y BLOOM, Irene: op cit (nota 6), p. 16.
- ⁹² Existe mucha información sobre los conceptos de *di, shangdi*, o *tianming*. Dentro de las fuentes que estamos manejando ver las siguientes páginas: BARY, Theodore de y BLOOM, Irene: op cit (nota 6), pp. 27-28, 51-52, 299-300, 381, 695; LOEWE, Michael: op cit (nota 21), pp 17-18, 92, 127, 151; O...THOMPSON: op cit (nota 20),pp 3-41-71
- ⁹³ BARY, Theodore de y BLOOM, Irene: op cit (nota 6), p. 27.
- ⁹⁴ Las estrofas que recogemos a continuación han sido traducidas al castellano por Seàn RETANA VALLELY, a partir de la traducción al inglés que recogen BARY y BLOOM, op cit (nota 6), p. 38
- ⁹⁵ CONFUCIO: Lunyu 2:5. Hemos seguido la traducción de las Analectas al inglés de BARY, Theodore, de y BLOOM, Irene: op cit (nota 6), p. 47.
- ⁹⁶ THOMPSON: op cit (nota 20), p. 37.
- ⁹⁷ LAI, Guolong: op cit (nota 77), pp. 43 – 99.
- ⁹⁸ LAI cita a Geoffrey E.R. LLOYD y Nathan SIVIN, The way and the world: Science and Medicine in Early China and Greece. New Haven and London, Yale University Press, 2002.
- ⁹⁹ LAI, Guolong: op cit, (nota 77), pp. 57-58.
- ¹⁰⁰ LAI, Guolong: ibid, p. 85.
- ¹⁰¹ CONFUCIO. Lunyu, 17: 21. BARY y BLOOM: op cit (nota 6), p. 62.
- ¹⁰² LAI: op cit. (nota 77), pp. 87 - 89. El decreto del emperador Wen aparece recogido en el *Shi ji*, 10. 433-34 y en el *Han shu*, 4.131-32.
- ¹⁰³ LAI: ibid, pp. 91 – 92.
- ¹⁰⁴ EBREY, Patricia y GREGORY, Peter N.: " *The Religious and Historical Landscape*". Religion and Society in Tang and Sung China. Honolulu: University of Hawaii Press, 1993, p. 31.

¹⁰⁵ WECHSLER, Howard J.: Offerings of Jade and Silk, Ritual and Symbol in the Legitimation of the T'ang Dynasty. New Haven, CT and London: Yale University Press, 1985.

¹⁰⁶ A este respecto recomendamos: BENN, Charles: "Religious Aspects of Emperor Hsüan-tsung's Taoist Ideology" en CHAPPELL, David W. (ed): Buddhist and Taoist Practice in Medieval Chinese Society. Buddhist and Taoist Studies 2. Honolulu: University of Hawaii Press, 1987, pp. 127 – 145. Para una relación detallada del Taoismo durante la dinastía Tang esperamos la próxima publicación de BARRET, Timothy: "Taoism under the Tang" en TWITCHETT, Denis (ed): The Cambridge History of China, vol. 4: *Sui and Tang China*, part 2, Cambridge: Cambridge University Press.

¹⁰⁷ Existe amplia documentación sobre el budismo en China. Citaremos algunos manuales que encontramos especialmente apropiados para nuestro estudio: CH'EN, Kenneth: Buddhism in China, A Historical Survey. New Yersey: Princeton University Press, 1973. DORE, Henri. Summaire historique du Bouddhisme. Columbus, GA: Garland Publishing, Incorporated, 1980. GERNET, Jacques; Verellen, Franciscus. Buddhism in Chinese Society: An Economic History from the Fifth to the Tenth Centuries. New York: Columbia University Press, 1998. KIESCHNICK, John. The impact of Buddhism on Chinese material culture. Princeton: Princeton University Press, 2002. PACHOW, W. Chinese Buddhism: aspects of interaction and reinterpretation. (contr. Needham, Joseph). Lanham, MD: University Press of America, 1980. WEINSTEIN, Stanley. Buddhism under the T'ang. New York: Cambridge University Press, 1987. WRIGHT, Arthur F.: Buddhism in Chinese History. Stanford, CA: Stanford University Press, 1959; y también del mismo autor: Studies in Chinese Buddhism. New Haven, CT: Yale University Press, 1990. ZUCHER, E. The Buddhist conquest of China: the spread and adaptation of Buddhism in Early Medieval China. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, Incorporated, 1973.

¹⁰⁸ WECHSLER, Howard J.: op cit (nota 105), p. 24

¹⁰⁹ Recomendamos sobre todo el estudio de McMULLEN, David: "The Dead Rites of Tang Daizong" en McDERMOTT, Joseph P. (ed): State and Court Ritual in China. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 150-196. En él se detallan los funerales imperiales desde la muerte del emperador, el luto establecido, las ceremonias celebradas en el palacio imperial, en el mausoleo y en el templo, el tratamiento al cuerpo del difunto, el contenido del epitafio, etc. Es probablemente el estudio más gráfico sobre lo que debían ser los funerales imperiales en la corte Tang.

¹¹⁰ WECHSLER, Howard J.: op cit (nota 105), pp. 29, 48, 51.

¹¹¹ WECHSLER: ibid, pp. 42-44, 48-49.

¹¹² CANNADINE, David y PRICE, Simon (eds.): Rituals of Royalty, Power and Ceremonial in Traditional Societies. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 184.

¹¹³ Recomendamos el apartado "Tang concepts of the soul revealed through epitaph tablets" de Tonia Eckfeld donde traduce al inglés por primera vez parte de los epitafios de los príncipes Li Xian (706), Zhanghuai (711) y Yongtai (706) y analiza su contenido. ECKFELD, Tonia: Imperial Tombs in Tang China, 618 – 907. The politics of Paradise. USA y Canada: RoutledgeCurzon, 2005, pp. 72 - 74. También citaremos el apartado *Epitaph Tablet* de FONG, Mary H.: "Antecedents of Sui-Tang Burial Practices in Shaanxi" Artibus Asiae. vol. 51, n° 3/4, 1991, pp.156 -159.

ARQUITECTURA TUMULARIA: CONTINENTE DEL AJUAR FUNERARIO.

“En realidad, los monumentos funerarios de un periodo son generalmente la expresión concreta de las ideas sobre el alma humana y su destino después de la muerte. Son la materialización de los sentimientos y las opiniones de un tiempo pasado del que los textos antiguos retienen sólo un vago reflejo”.

Fernand Buckens.¹

2.1.

La elección del enclave: el *feng shui* y el *Zangshu* (*Tsang shu*) o “Clásico del enterramiento”.

A lo largo de las dinastías, se fueron construyendo grandes tumbas no sólo para los miembros de los linajes gobernantes, situadas normalmente cerca de la capital, sino también, como hemos visto en Mawangdui, para la nobleza local y sus oficiales.

El primer aspecto que debemos resaltar es que desde muy temprano la ubicación, la construcción y la decoración tanto de las tumbas como de su contenido, fueron asuntos que se consideraban escrupulosamente. Su elección se dilucidaba sobre todo de acuerdo con las leyes geománticas del *fengshui*. Así lo demuestra el *Zangshu* (*Tsang shu*) o

“Clásico del enterramiento”, documento fundamental para nuestro estudio y cuyos aspectos más interesantes para este fin pasamos a enumerar seguidamente².

Sabemos que Guo Pu (276-324) escribió el *Zangshu* basándose en el *Zangjing* o “Libro del enterramiento” que había sido redactado a su vez por Qing Wuzi en la dinastía Han. Sin embargo sobre este último volumen no tenemos mucha información debido a que lamentablemente no conservamos copia alguna.

El *Zangshu* es un manual de carácter práctico, que ofrece las indicaciones necesarias, de acuerdo con las leyes del *fengshui*, para determinar cuáles son los lugares idóneos para ubicar un enterramiento y cuáles, por el contrario, acarrearían desgracias al difunto y a sus descendientes. Con tal fin, establece una guía para hallar la localización y el desplazamiento del *sheng qi* o “energía vital” en el plano geofísico.

Para comprender lo que sigue, es necesario primero apuntar brevemente unas nociones básicas al respecto del *fengshui* y de cómo éste afectaba a la vida y a la muerte de todo ser humano. La tierra es un receptáculo natural de *qi*. El entorno físico se concibe como una entidad viva, cuya forma exterior no es más que el reflejo de la vida interior. La topografía de un terreno, como veremos más adelante, interviene activamente en la retención o la dispersión del *qi*. El *qi* se desplaza de forma fluida, pero su marcha se ve favorecida o retenida por la orografía del terreno, allí donde el *qi* se acumula es capaz de originar vida. La vida del ser humano sólo puede darse si se concentra una acumulación de *qi*.

Otro de los clásicos, el *Zhuangzi*, recoge lo siguiente:

“la vida del ser humano se debe a una acumulación de *qi*, cuando se condensa se origina el nacimiento, y cuando se dispersa se produce la muerte”³.

Y el *Zangshu*, a su vez, apunta:

El hombre recibe su cuerpo de sus padres, si los huesos de los ancestros adquieren *qi*, éste podrá ser transmitido a los cuerpos de sus descendientes [I. B – 1, 2]⁴. En verdad la vida es una acumulación de *qi* que se solidifica en los huesos y en ellos

permanece después de la muerte. El enterramiento devuelve el *qi* a los huesos, éste es el don de los vivos. [I.B-6,7]

Deducimos pues que si se acumula suficiente *qi* alrededor de los huesos de un fallecido, éste se transmitirá a sus descendientes. La tumba debe ser pues, un gran contingente de *gi*. Para ello debe hallarse su ubicación idónea, localizando el lugar donde éste aflora.

La tierra es el cuerpo de *qi*, donde hay tierra hay *qi*. El *qi* es la madre del agua, donde hay agua hay *qi* [II.C-2-3].

Para que los huesos del difunto reciban el *qi*, su cuerpo debe ser sepultado bajo tierra, ya que ésta es el receptáculo natural del *qi*. Además debe ser en una zona próxima al agua, pues si el *qi* es la madre del agua, se puede entender que la aparición de agua es señal de la existencia de *qi*. Pero se debe tener en cuenta además que la naturaleza del *qi* no es estática, sino todo lo contrario:

El *qi* del yin y el yang espira como el viento, se eleva como las nubes, desciende como la lluvia, y corre bajo tierra como la energía vital [II.C-1].

El Clásico dice: “El *qi* surca el viento (*feng*) y se esparce, pero es retenido cuando encuentra agua (*shui*)”. Los ancianos lo recogen para prevenir su dispersión y lo guían para asegurar su retención. Por eso se llamó *fengshui*. De acuerdo con las leyes del *fengshui*, el lugar que atrae el agua es óptimo, seguido de aquel que captura el viento [II.A-2-5]⁵.

El viento y el agua son pues los medios necesarios para controlar el *qi*. Si se quiere salvaguardar el *qi* se debe proteger el terreno del viento y en cambio asegurarse la presencia del agua.

Pero ¿cuáles son, según el *Zangshu*, las cualidades que debe tener un terreno óptimo para emplazar un enterramiento? Normalmente se entiende que un terreno se eleva como resultado de una acumulación de *qi*. El *Zangshu* distingue dos grandes categorías de terreno para localizar el *qi* y para describirlas emplea términos antropomórficos. Los huesos de la tierra originan las montañas y sus arterias los montes. De esta manera las formaciones rocosas son llamadas “huesos” y las de menor elevación se denominan “arterias o ramas (arteriales)”.

Las arterias son las conductoras del *qi*, y cuando han acumulado gran cantidad de energía entonces surge el agua y las acompaña a lo largo de su recorrido. El terreno pues debe leerse desde las zonas más altas hasta las más bajas.

“Los huesos de cerros y riscos, las ramas de lomas y montículos⁶, estas son las huellas del *qi* [II.A-1].

El Clásico dice: Donde la tierra guarda *qi* auspicioso, el suelo se adapta y se eleva. Donde las ramas [arteriales] guardan una acumulación de *qi*, entonces el agua surge y las acompaña [IV.A-7,8].

Los huesos de la tierra se alzan con fuerza configurando las montañas más elevadas y sus venas fluyen bajo su piel transportando el *qi* hasta las tierras más bajas.

El Clásico dice: Ciertamente es sabido que donde el *qi* se manifiesta en la superficie de la tierra, en el interior acumula vitalidad [II.B-1].

Donde el *qi* ha florecido, aunque ya se haya disipado, ha dejado remanente y cierta acumulación permanece aún en la profundidad de la tierra [II.B-3,4].

De la elevación del terreno también depende la profundidad a la que hay que situar la tumba.

Los enterramientos en tierras áridas deben ser menos profundos que los de las tierras bajas. El Clásico dice: cuando se alcanza la profundidad correcta, entonces el *fengshui* sucede naturalmente [II.B-5,6].

Como hemos podido ver, el *qi* es una energía que si no es retenida, fluye de forma natural, acompañando los contornos de la tierra.

El *qi* fluye donde la tierra cambia de forma y así nutre a la flora y la fauna [II.C-4].

El *qi* fluye dentro de la tierra, siguiendo el contorno del terreno, y se acumula donde éste se ha detenido. Para hallar el lugar de enterramiento, busca la fuente y síguela hasta el final. [III.A-1,2].

Donde la tierra es elevada y el agua profunda, donde florece la vegetación, ese es un terreno honorable y rico [III.B-4].

El Clásico dice: El *qi* se acumula donde la marcha del terreno se ha detenido, allí se transforma y origina una miríada de cosas; ese es un terreno exaltado. [III.B-5]

Luego aunque a priori la elevación de un terreno determina su riqueza en *qi*, para encontrar el terreno más indicado hay que tener en cuenta otros aspectos igual de importantes, como el contorno exterior que éste presenta. No hay que olvidar que la forma exterior no es más que el reflejo de las fuerzas internas del terreno. El Zangshu especifica pues, que es también imprescindible que el contorno sea fluido y dinámico.

Deben buscarse montañas armoniosas [IV.B-2].

Las montañas desnudas, rocosas, altas y solitarias producirán desgracia y pérdida de fortuna [IV. C-7].

Donde el contorno es fluido y la forma es dinámica, desplegándose desde el final hasta la fuente, de acuerdo con el arte del *fengshui*, si el enterramiento se emplaza allí la buena fortuna será eterna y la desgracia nula [IV.A-9].

Así que para asegurarse la fortuna eterna se debe buscar un terreno que fluya cadencioso, que pueda leerse con claridad desde su origen, en el punto más elevado (huesos), siguiendo su forma (arterias) hasta su final en las tierras bajas.

El Clásico dice: un enterramiento en una montaña es como un grito en un valle: en verdad, el eco se propaga. [IV. B-6].

Además de seguir todas estas premisas, en la búsqueda del terreno ideal debe perseguirse lo excepcional, sabiendo que cuando predomina lo grandioso, lo pequeño es lo excepcional y viceversa [V.A-1,3].

Una vez que se ha identificado el terreno que encierra una acumulación de *qi*, debe encontrarse el punto concreto para el enterramiento: la guarida. Así, en el capítulo VI se resaltan las analogías de un terreno auspicioso con la figura del dragón y su guarida.

El entorno que rodea el lugar elegido para el enterramiento también es importante. Debe aportar los medios necesarios para impedir la dispersión del *qi*.

Si lo externo no tiene medios para acumular lo interno, el *qi* se disipa por la tierra. El Clásico dice: la guarida [de dragón] que no atesora [*qi*] sólo contendrá huesos podridos [VII.A-4,5].

El dragón y el tigre son los que protegen el espacio de la guarida [VII.B-2].

El Clásico dice: una guarida con pérdidas [por donde se escape el *qi*] sólo contendrá un ataúd descompuesto [VII.B-4].

De este modo, el terreno más auspicioso debe estar rodeado por todas partes por superficies elevadas que la protejan del viento, no debemos olvidar que su acción esparce el *qi*. La tierra al este debe asemejarse a un dragón recostado y al oeste debe recordar a un tigre agazapado, ambos protectores de la guarida. El

capítulo VIII se dedica a los Aspectos Cardinales y describe su relación con los Cuatro animales míticos: el Dragón Cerúleo, el Tigre Blanco, el Pájaro Bermellón y la Tortuga Negra⁷, figs.1 a 5. El Dragón se asocia con el Este, la fertilidad y la primavera, el Tigre con el Oeste, la familia y el otoño, el Pájaro con el Sur, la belleza y el verano, y la Tortuga con el Norte, la longevidad, la fuerza y el invierno.

Así pues, se debe organizar la sepultura de la siguiente manera:

Se debe enterrar con el Dragón Azul a la izquierda, el Tigre Blanco a la derecha, el Pájaro Rojo en el frente y la Tortuga Negra detrás [VIII.A-1].

La Tortuga Negra cubre su cabeza; el Pájaro Rojo flota en el aire danzando; el Dragón Azul serpentea sinuosamente; el Tigre Blanco se agazapa debajo [VIII.A-2].

Si la estructura y el contorno del terreno no se ajustan a esto, de acuerdo con el arte del *fengshui*, habrá destrucción y muerte [VIII.A-3]

Además es importante que en la parte delantera de la sepultura, es decir al sur, el agua fluya, formando meandros y permaneciendo retenida en charcos o estanques.

Las corrientes rápidas traen dolor y lamentaciones. El agua que diverge no trae prosperidad. Las aguas estancadas originan decadencia. [VIII.C-2,4,6]

El clásico dice: donde las montañas avanzan y las aguas rodean, hay nobleza, longevidad y abundancia [VIII.C-11].



**1. Dragón
Ceruleo del
Este.**

Han Oriental
(25-220 CE) o
posterior.
Panel tumular.
Barro cocido.
17x33.7x6 cm.
Excavado en
1988, en
Jinqueshan
(municipio de
Linyi)
Col. el Museo
Municipal de
Linyi.



**2. Tigre
blanco del
Deste.**

Han Oriental
(25-220 CE)
o posterior.
Panel
tumular.
Barro
cocido.
16,4x32x6cm
Excavado en
1988, en
Jinqueshan,
(municipio
de Linyi)
Col. del M.
Municipal de
Linyi.

3. Pájaro Rojo del Sur.

Han Oriental (25-220 CE) o posterior.
Panel tumular.
Barro cocido.
16,4x32x6cm
Excavado en 1988 en Jinqueshan, (municipio de Linyi.)
Col. Museo Municipal de Linyi.



4. Guerrero Oscuro del Norte.

Han Oriental (25-220 CE) o posterior.
Panel tumular.
Barro cocido.
16,4x32x6cm
Excavado en 1988, en Jinqueshan, (municipio de Linyi)
Col. Museo Municipal de Linyi.





5. Qilin.
Han Oriental
(25-220 CE)
o posterior.
Panel
tumular.
Barro
cocido.
16,4x32x6cm
Excavado en
1988, en
Jinqueshan,
(municipio
de Linyi.).
Col. Del
Museo
Municipal de
Linyi.

El capítulo IX ayuda a dilucidar cuándo un terreno es auspicioso y cuándo no lo es comparando su configuración y sus características con la forma de elementos comunes, y así establece sentencias del orden de las siguientes:

El enterramiento en un terreno parecido a diez mil caballos descendiendo del cielo engendrará reyes [IX.A-2].

El terreno parecido a una serpiente asustada, enroscada y serpenteante en una pendiente gradual, hace caer el estado y extingue el clan [IX.A-6]

De esta forma la similitud con caballos, dragones, palacios, vasijas de vino tumbadas, nidos de golondrinas, calderos de bronce invertidos o copas de árboles son positivas mientras que la semejanza con serpientes, dagas afiladas, rápidos, tablas alargadas o espadas en posición horizontal engendran desgracias.

Finalmente, el capítulo X, habla de las Ocho Direcciones que sigue el *qi* y de cómo debe ser el terreno en función de su orientación en cada una de ellas. Y

para concluir, describe cuáles son las Tres Situaciones para una guarida auspiciosa y las Seis Situaciones para un enterramiento desfavorable.

El Clásico dice: si la guarida es auspiciosa pero la tumba no lo es, es lo mismo que desechar el cuerpo [X.C-12].

2.2.

Apuntes sobre la evolución de las tumbas y la arquitectura funeraria.

Desde que en el neolítico surge la noción del más allá y del culto a los ancestros, y aparecen las primeras sepulturas que muestran signo de ello, tumbas y cementerios han sufrido numerosos cambios con el correr del tiempo. El estudio de los complejos funerarios y de las tumbas, su escala, su configuración, su contenido y los símbolos de prestigio que ostentan, amplía nuestro conocimiento sobre la estructura social y la política de las sociedades. En este apartado analizaremos esta evolución centrándonos en las modificaciones estructurales y en los patrones iconográficos y decorativos más importantes.

En el capítulo anterior pudimos perfilar la evolución de las prácticas funerarias durante el Neolítico Chino. Comenzaremos pues por resaltar los cambios fundamentales que se produjeron con la llegada de la Edad del Bronce.

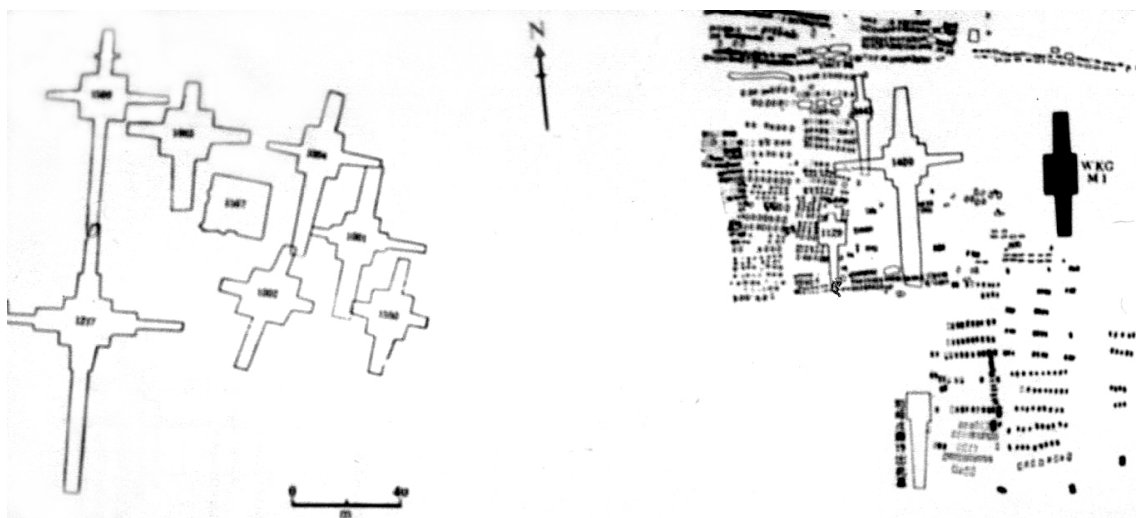
2.2. a. Dinastía Shang

Durante la dinastía Shang, inhumaciones y funerales se vuelven cada vez más complejos. El culto a los ancestros, como ya señalamos, era fundamental para conservar la legitimación del poder de los clanes más importantes, y consecuentemente gran parte de los recursos económicos y humanos se destinaba a ellos. Las ceremonias de los miembros de la élite incluyen ricos ajuares, grandes tumbas de cámara, elaborados funerales y rituales continuados con posterioridad.

A los individuos de rango inferior se les enterraba en un ataúd de madera más sencillo mientras que al resto de individuos se les inhumaba directamente en las fosas.

Las sistemáticas campañas emprendidas por la Academia China desde 1928 en Anyang (Henan) sacaron a la luz los restos de la última capital Shang, Yin, habitada desde el 1300 a.C. aproximadamente. Las ruinas se extienden sobre un área global de unos 24 kilómetros cuadrados y comprenden la ciudad (yacimiento de Xiaotun) y la necrópolis (yacimiento de Xibeigang fig.6), situadas en las orillas opuestas del río Huan⁸. Se comprobó pues que Anyang era un importante centro ceremonial donde, además los templos y las tumbas reales se hallaron restos de talleres productores de objetos valiosos: fundición de bronce y talla de hueso, marfil y piedra.

Uno de los mayores hallazgos de Xiaotun fue la tumba de Fu Hao, descubierta en 1976, fig.7. Conocemos la identidad de la difunta por las vasijas de bronce donde aparece además de su nombre, su nombre póstumo Si Mu Xin y su parentesco: consorte del rey Shang Wu Ding, el vigésimo primero de la dinastía (c. 1200 - 1250 a.C.)



6. Necrópolis de Xibeigang, Anyang.

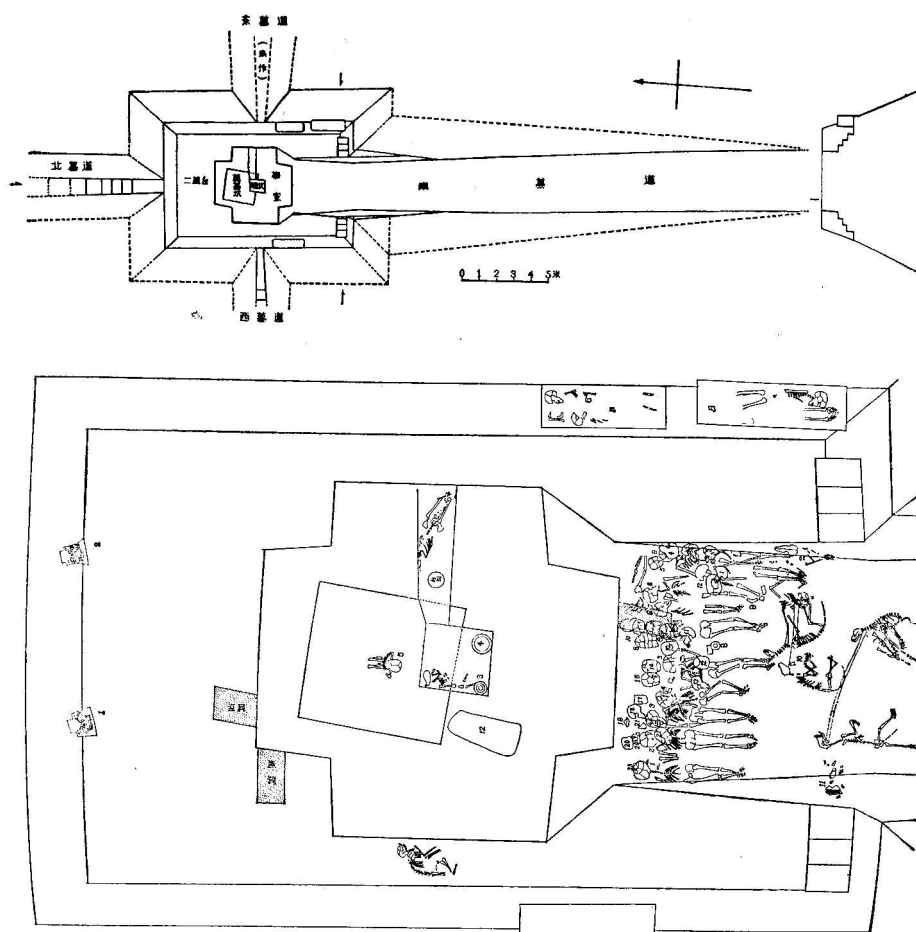
A la izquierda de la imagen podemos ver las tumbas reales de los Shang. Sin embargo algunas de ellas se dispusieron también hacia el este, ocupando la antigua necrópolis del neolítico.



7. Fotografía tomada durante la excavación de la tumba de Fu Hao.

La importancia de este yacimiento radica en que es la única tumba de Yinxu que no ha sido profanada. Pese a ser un mausoleo modesto, su contenido es abrumador. 468 objetos en bronce, entre vasijas, armas, campanas, espejos y figuras de animales; 755 objetos en jade, 63 en piedra, 5 en marfil; más de 550 objetos en hueso de los que aproximadamente unos 500 son horquillas y prendedores de pelo, 11 objetos en cerámica y unos 6.900 caoríes.

Se trata de una tumba de cámara en forma rectangular, de 5,6 por 4 metros de lado, con orientación norte - sur. Dentro hay restos de un habitáculo de madera de 5m de largo por 3,5 m de ancho y 1,3 m de alto que contiene el ataúd lacado junto a diversos enseres del ajuar. Debajo hay un nicho alargado de 6,2 metros de profundidad con los restos de 16 víctimas humanas y 6 perros. Se han hallado restos que parecen indicar la existencia de una estructura en el exterior donde se llevarían a cabo distintas ceremonias.



8. Plano de la tumba cruciforme excavada en Subutun, Yidu, Xian, en la provincia de Shandong.
 Arriba podemos ver la planta cruciforme con la larga rampa de acceso, su longitud total es de unos 70 m.
 Debajo un detalle de la cámara principal con los restos de las víctimas inmoladas a la entrada.

En el periodo Shang aparecen las primeras tumbas cruciformes. Su estructura básica es un profundo foso rectangular excavado en el suelo, con dos rampas de acceso en los lados sur y norte. A medida que el diseño se va complicando, y sólo en caso de alto rango social, se le añaden otras dos rampas más cortas en los lados este y oeste, configurando así la planta en forma de cruz latina. Una estructura similar presenta la tumba Shang hallada en Subutun, Yidu, en la provincia de Shandong, cuyo plano aparece reproducido más arriba fig.8. Debajo está dibujada una vista en detalle de la cámara funeraria principal donde se aprecian las víctimas sacrificiales colocadas a la entrada.

Uno de los yacimientos de la última fase Shang que mejor ha sido documentado es la tumba N° 1001 de Houjiazhuang, Anyang, Henan. Las

excavaciones fueron llevadas a cabo por la Academia China y el Institute of History and Philology entre 1934 y 1935. Se trata de una tumba en forma de cruz latina orientada hacia el sur. Los brazos de la cruz son rampas de acceso. En su intersección está la cámara funeraria, con la entrada situada al sur, y con unas dimensiones de 9,7 metros de norte a sur y 11,2 de este a oeste, y una altura de unos 3 metros. Esta cámara contendría los restos del difunto y su ajuar, pero la mayoría de los objetos habían sido robados.

9.
Fotografía de la tumba nº 1001
de Houjiazhuang, Anyang.
La fotografía fue tomada durante
las excavaciones de 1935.



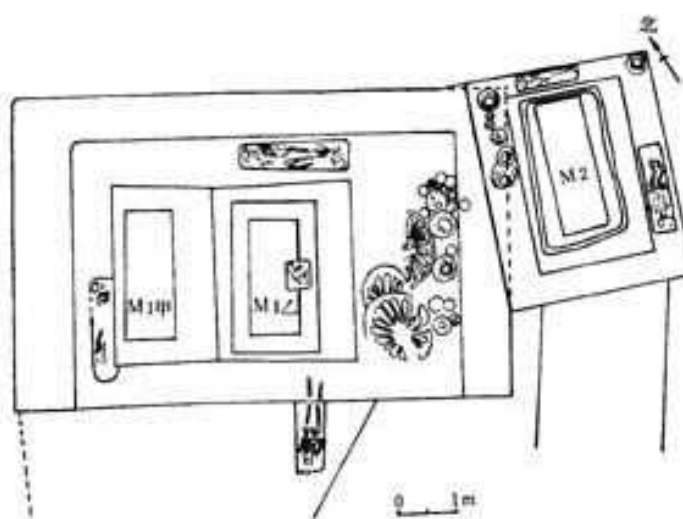
2.2. b. Dinastía Zhou.

La llegada de la dinastía Zhou y la adopción por parte de sus reyes del título de Hijo del Cielo (*Tianzi*), tuvieron importantes repercusiones en la vida social y por ende en todo lo que rodea al ritual, en el fondo y en la forma. Para adecuarse a las transformaciones que se llevan a cabo en la praxis, hubo que destinar gran cantidad de recursos humanos y materiales. Este dato no sólo lo avala el material escrito que conservamos — mucho más abundante que en la época precedente —, sino también el evidente aumento de riqueza que muestran los registros arqueológicos, aumento que lógicamente se ve favorecido por el auge tecnológico que consiguen los Zhou. Muestra de ello es la tumba del conde Yu y de su esposa Jing Ji, tumba nº 1 de Rujiazhuang, Shaanxi, ca. 950 – 900 a.C., fig.10. Se

trata de una tumba de cámara de 8,4 por 5,2 m y con una altura de 12,2 m. Está dividida en dos estancias de madera donde reposan los dos féretros. Junto a los fallecidos se han hallado restos de víctimas sacrificiales, una en la entrada y otras seis dispuestas entre el muro y las cámaras. El ajuar estaba dispuesto tanto dentro como fuera de las cámaras. El del conde estaba compuesto por unos 2.700 objetos de bronce, 4 instrumentos musicales, 11 vasijas de cerámica, restos de tres carruajes, y unos 280 objetos en jade y piedra. El de la condesa sin embargo constaba de 10 vasijas de bronce y unos 280 objetos de jade y piedra.

10. Esquema de la tumba del Conde de Yu y de su esposa Jing Ji.

Tumba nº 1 de Rujiazhuang, Shaanxi, ca. 950 - 900 a.C.



Uno de los hallazgos arqueológicos más prometedores para el conocimiento del periodo Zhou Occidental es el yacimiento del templo del Duque Zhou (Zhougong) en Qishan, Shaanxi. Allí se ha excavado una necrópolis de miembros de la élite Zhou. El equipo arqueológico del Beijing University and Shaanxi Cultural Relics Protection and Archaeology Research Institute llevó a cabo las excavaciones en mayo del 2004 fig.11. La necrópolis ocupa un área de unos 80.000 m². Nueve de las tumbas tienen cuatro rampas de acceso que, como ya comentamos, es rasgo distintivo de alto rango. El resto de ellas oscilan entre tres, dos o una rampa de acceso.

Además en el yacimiento se han hallado los restos de una muralla de unos 1.500 m de largo y al menos 700 caparazones de tortuga (*jiaguwen*), cuyos sendos estudios seguramente arrojarán nuevas luces sobre la civilización Zhou.



11. Arqueólogos trabajando en la tumba nº 18 del yacimiento de Zhougong, Qishan, Shaanxi.

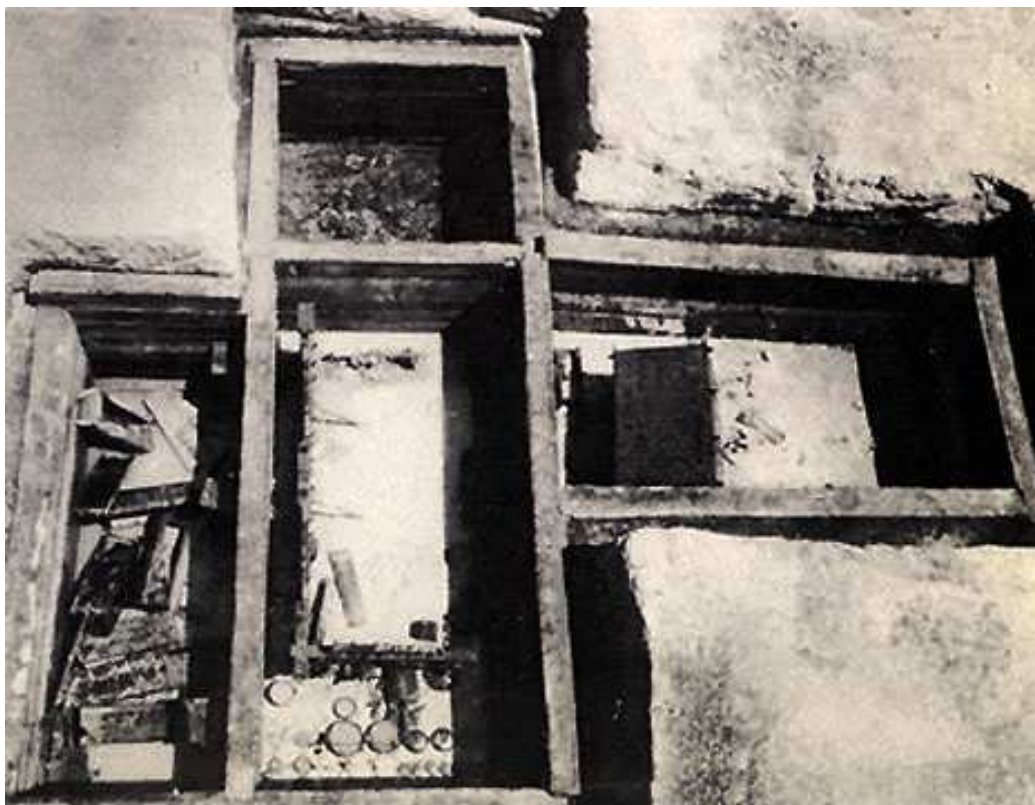
Los cambios sociales que se producen en la transición entre los periodos Primavera y Otoño y Estados Combatientes se reflejan también tanto en la estructura de las tumbas como en los ajuares funerarios. Las vasijas rituales de bronce (sobre todo la tipología *ding*) que eran la prerrogativa en las tumbas de los reyes o de los nobles Zhou, dieron paso a un gran número de preciosos objetos. Además el uso de las vasijas se extiende ahora también a las tumbas de los plebeyos⁹.

Uno de los yacimientos más celebrados del periodo de los Estados Combatientes (475 – 221) es la tumba del Marqués Yi, del estado de Zeng (Zhengzhou Yi) fig.12. La existencia de este estado no se conoce hasta 1977, y aún hoy está rodeada de cierto misterio. Se piensa que era un pequeño estado bajo la dominación Chu, e incluso que Zeng podría ser otro nombre utilizado para designar al estado de Sui). La tumba está fechada hacia el 430 a.C. Enclavada en

Leigudun, Hubei, fue excavada en mayo de 1978. La fosa ocupa una superficie de 21 metros de largo, 16,5 de ancho y 13 de alto y un área total de unos 220 metros cuadrados. Es uno de los ejemplos más antiguos de estructura funeraria compleja. Hasta ahora habíamos visto tumbas de fosa, generalmente rectangulares, con el espacio más o menos compartimentado. En este caso se trata prácticamente de una tumba de cámara, cuyas estancias están levantadas con muros hechos con troncos de madera trabajados para obtener una sección cuadrada. Está articulada en torno a cuatro salas, inspiradas en la estructura del propio palacio donde residía el Marqués en vida. La más oriental reproduce sus aposentos privados y alberga sus dos féretros junto a los de ocho mujeres jóvenes, entre trece y veinticuatro años, que debían ser sus concubinas o sus músicos personales, y un perro en su propio ataúd. Además contiene parte del ajuar funerario: armas, un carruaje, una cítara, vasijas de barro, sedas y otros objetos de uso personal. La cámara central está concebida como una dependencia para prácticas ceremoniales, allí se hallaron el famoso y magnífico juego de campanas en bronce junto a otros instrumentos y a las vasijas rituales, también de bronce. La estancia más septentrional es una dependencia que cumple la función de almacén y despensa. En la cámara oriental se encuentran los restos de otras trece jóvenes, posiblemente sirvientas o concubinas. El ajuar funerario del marqués contiene entre otros, 134 vasijas de bronce, 4.777 armas, 5.012 objetos de laca, 528 piezas de jade y 124 instrumentos musicales entre los que destaca sin duda el conjunto de 65 campanas de bronce sin parangón. Debido a las excelentes condiciones para la conservación del suelo de esta parte de Hubei se han hallado además 25 piezas de cuero que formaban parte de armaduras, 26 objetos de bambú y partes de objetos en madera.

Como hemos visto hasta aquí, en un primer momento y hasta la irrupción de la dinastía Zhou, parece que las tumbas no se marcaban con ningún elemento en el exterior, o al menos no conservamos ninguna muestra de que se colocara hito alguno. Sin embargo a partir de la dinastía Zhou se aprecia la adopción de una nueva costumbre: indicar la posición de una tumba colocando un montículo de tierra encima. Al principio eran pequeños montones de arena, pero poco a poco fue creciendo su tamaño hasta convertirse en pequeñas colinas llamadas *qiu*. Muchas veces se plantaban árboles alrededor o directamente sobre él. El tamaño de este

montículo se establecía según el rango social del difunto. No sabemos a ciencia cierta porqué se adoptó esta costumbre, pero sin duda debe estar relacionada con el culto a los ancestros, señalando con claridad el lugar donde se les puede venerar.



12. Fotografía tomada de la tumba del Marqués Yi, con sus cuatro estancias.

2.2. c. Dinastía Qin.

La unificación de Qin Shi Huangdi trajo profundos cambios en las tradiciones funerarias heredadas de la Edad del Bronce. De nuevo, esto genera entre otras, transformaciones en la práctica y en el diseño arquitectónicos. Sima Qian [Sy-ma Ch'ien] (c.145–86 a.C.) escribió el Shiji [Shih-chi] (Records of the Historian), hacia el año 100 a.C. En él recoge la costumbre de los Qin de imitar las construcciones de los pueblos que iban conquistando, y aplicarlas en las arquitecturas que iban construyendo al norte de Xianyang¹⁰. Al final del periodo

Han del Oeste (206 a.C. – 9 d.C.) estas primeras tentativas de los Qin habían cuajado en un estilo imperial que serviría de base para toda la tradición arquitectónica china¹¹.

Aunque aún no tenemos muchos datos sobre las costumbres funerarias de los Qin antes de la unificación, Robert L. Thorp señala como referente los enterramientos reales de Yong, localizados al sur del moderno Fengxiang, Shaanxi, fig.13. Yongcheng fue la capital del estado Qin desde el 677, año en que fue fundada por el duque Qin Xianggong (Primavera y Otoño), hasta el 383 (Estados Combatientes)¹². Después la capital Qin se trasladó a Xianyang.

La ciudad de Yongcheng ocupa un área de unos 11 Km². Los trabajos arqueológicos comenzaron en 1976. Al suroeste de la ciudad está la necrópolis, donde se encuentran los restos de los Duques Qin. Su trazado hace que pueda dividirse en 13 áreas, de formas diversas, rodeadas todas ellas por fosos. Además de la necrópolis se han hallado también palacios y templos, construidos todos a gran escala, que son de gran valor documental para entender la arquitectura del estado Qin.



13.

Mapa de algunas de las tumbas reales Qin, cerca de Fengxiang, Shaanxi.

Las tumbas señaladas con la letra A tienen doble foso. Marcada con la letra B: la tumba nº 1.

Lo primero que sorprendió a los arqueólogos fueron las dimensiones de las tumbas. Sólo la tumba nº 1, donde se enterró al duque Qin Jinggong (577 – 537 a.C.) fig.14, ocupa un área seis veces mayor que la del Marqués Yi de Zeng, y ostenta el rango de ser la mayor tumba conservada de la China pre-imperial. La fosa funeraria mide 59,4 x 38,5 m en planta y 4 m de altura, y está construida a 24 m de profundidad. La rampa occidental mide 156 metros de largo y la oriental 84, por lo que la longitud total del eje este-oeste resulta de casi unos 300 metros.



14. Vista de la tumba del Duque Jing (577-537 a.C.) durante su excavación.

En el medio de la fosa está la cámara principal dividida en dos espacios por una estructura de madera, el delantero al este que reproduce la sala de audiencias del palacio y el trasero, al oeste, que reproduce los aposentos. Además de la tumba nº 1, se han hallado otras 17 grandes tumbas que pertenecen a otros duques Qin. Todas ellas tienen sus fosas para sacrificios distribuidas alrededor del mausoleo. En la necrópolis también hay otras tumbas de menor tamaño, y por tanto pertenecientes a miembros Qin de un nivel inferior en la escala social.

Otro dato curioso es el doble foso seco que rodea a algunas tumbas, lo que es bastante inusual.

Aunque no están rematadas por un túmulo, parece que, por los restos hallados, podrían haberse colocado unas estructuras de templo encima. Según Thorp, la probabilidad de la existencia anterior de estas arquitecturas, relaciona los recintos funerarios Qin con los Shang. El sistema de acceso mediante largas rampas no sólo continúa el modelo Shang sino también prácticas paralelas bien establecidas como demuestra la necrópolis real del estado Wei en Guweicun. Para finalizar Thorp señala además una curiosidad: las principales tumbas del yacimiento de los Qin se han emplazado mirando al este y no al sur que era lo más habitual entonces, parece que la orientación este debe ser una práctica local¹³.

Como es lógico, esta necrópolis Qin fue determinante en la concepción del mausoleo de Qin Shi Huangdi.

Antes de comentar el mausoleo del Primer Emperador, quisiéramos hacer una breve reseña a uno de los últimos hallazgos arqueológicos: la tumba de la Reina madre Xia, la abuela de Qin Shihuang, fig.15. Está emplazada en el sur de Xian, Shaanxi. Los trabajos arqueológicos comenzaron en el 2005, pero hasta un año después, en julio del 2006, no se ha podido confirmar la identidad de la difunta. Zhang Tian'en, experto del Instituto Arqueológico Provincial de Shaanxi, apunta que probablemente fue mandada construir por el propio emperador, pues parece que la Reina Xia vivió hasta que éste cumplió veinte años¹⁴. Las dimensiones de la tumba son sorprendentes, sólo superadas por la de Qin Jinggong. Se encuentra a unos 30 Km al suroeste del mausoleo de Qin Shi Huang. Según Ding Yan, investigador asociado del Shaanxi Institute of Cultural Relics and Archaeology, la

cámara funeraria mide 140 metros de largo y 113 de ancho, cubriendo un área de más de 100 m².¹⁵. Lamentablemente la tumba ha sido profanada.

15.

Fotografía tomada el 31 de julio del 2006 durante las excavaciones de la tumba de la Reina Madre Xia, abuela de Qin Shihuang.



Qin Shi Huangdi (Ying Zheng, 259–210 a.C.) fundó el primer gran imperio chino (221-206 a.C.), con capital en Chang'an [Hsien-yang], hoy Xi'an [Sian], Shaanxi [Shensi].

Cuando el príncipe Zheng fue nombrado rey de los Qin, a los trece años, encargó la construcción de su mausoleo siguiendo las directrices establecidas por la tradición Qin. El lugar elegido fue la ladera oriental del monte Li.

El encargado de supervisar la construcción de la tumba fue Lu Buwei (m. 235 a.C.), al que sucedió Li Si (ca. 280-208). Isabel Cervera señala que una vez finalizado el proceso de unificación territorial de los Siete Reinos en el año 237 a.C., mandó modificar el proyecto inicial del mausoleo con el objeto de adecuarlo al nuevo rango imperial. Para este fin se magnificó en dimensión y se elevó la condición administrativa del lugar a distrito, de modo que sus habitantes se dedicaran de forma exclusiva a la construcción primero y al mantenimiento después del mausoleo imperial¹⁶.

Hasta 1974 sólo se sabía del mausoleo del Emperador por la crónica de Sima Qian, y muchos pensaban que era exagerada. En ella relata cómo más de 700.000 hombres, entre trabajadores forzosos, esclavos y prisioneros, trabajaron a destajo para construir la tumba y el palacio del emperador. En el 212 a.C., 30.000 familias fueron reubicadas en el distrito para el mantenimiento de los edificios. A

la muerte del emperador se interrumpieron los trabajos y, según la crónica, los setecientos mil trabajadores se dedicaron durante el año siguiente a amontonar tierra para cubrir la tumba y levantar el túmulo. Esta colina artificial tiene forma de pirámide truncada cuya altura original rondaría los 115 metros.¹⁷, fig.16.



16. Vista del túmulo de Qin Shihuang, con una altura de 76 m.

En marzo de 1974 dos campesinos chinos se disponían a cavar un pozo en Lintong [Lin T'ung], Shaanxi, cuando se toparon con lo que iba a ser uno de los grandes descubrimientos de la arqueología universal: el ejército de terracota de la necrópolis de Qin Shi Huangdi. De inmediato se hizo cargo la Oficina de Reliquias Históricas del gobierno Central. Resultó ser un conjunto de cuatro fosos a unos 1,225 metros al este del mausoleo imperial.

Este primer yacimiento se llamó foso nº 1. En mayo y junio de 1976, se hallan los fosos 2 y 3 respectivamente. Se ha hallado también un cuarto foso sin nada en su interior, y todo parece indicar que se dejó inacabado. Los fosos, nº 2 y nº 3 fueron cubiertos de nuevo tras las excavaciones.

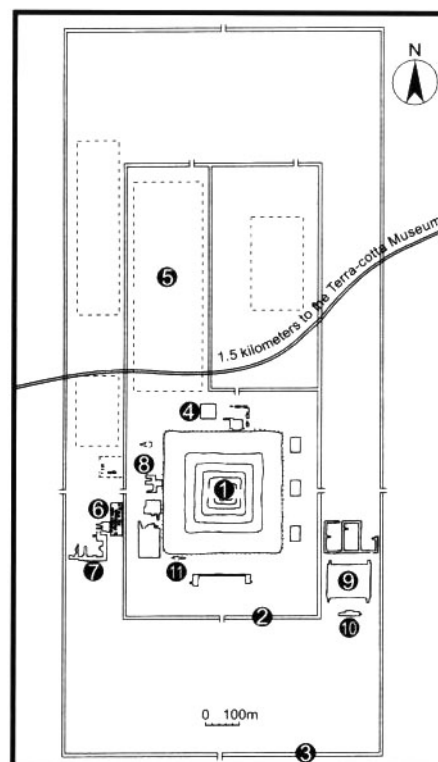
Los trabajos en las inmediaciones de la necrópolis continúan. Se han ido hallando numerosas fosas secundarias. Al este del mausoleo imperial, por ejemplo, cerca de la localidad de Shangjiaocun, se extiende un área considerable donde se han descubierto unas 350 fosas de las que sólo aproximadamente una centena han podido ser estudiadas, la mayoría contienen esqueletos de caballos y réplicas en barro de sus cuidadores, fig.17. Por esta razón nos limitaremos a referir los datos y teorías ya asentados, más aún considerando que este no es un estudio específico de la materia.

Por otro lado hay que destacar que el yacimiento no sólo tiene un incalculable valor histórico: en octubre de 1979 se abre al público un hangar construido sobre el foso nº 1 de 16.000 m² para la exhibición de las reliquias. Cada año lo visitan unos dos millones de personas, un 17 % aproximadamente son extranjeros, así que en 1991 se construyó un aeropuerto internacional. En 1976 por primera vez se exponen en el extranjero algunas esculturas (dos soldados y un caballo en Japón). En 1980 se exponen ocho figuras en Nueva York. Desde ese momento las exposiciones en el extranjero no se han interrumpido¹⁸.

Llamativo y determinante es el hecho de que el príncipe Zheng decidiera situar su mausoleo aislado de las demás necrópolis. Para ello eligió un lugar alejado de los principales palacios residenciales y cercó el recinto con un doble muro rectangular de tierra batida –hoy desaparecidos en gran medida. Los muros tenían una anchura de unos 8 metros y una altura de entre 8 y 10 metros. El interior mide 1355 x 580 m y el exterior 2165 x 940m. En cada esquina se levantaban torres vigía y en cada lado se abría una puerta.¹⁹

17. Plano con la distribución de la planta del recinto principal de la necrópolis de Qin Shihuang.

1. Túmulo funerario que cubre el mausoleo imperial.
2. Muralla interior del recinto
3. Muro exterior.
4. *Qindian*, zona de descanso exclusiva.
5. Pabellones adyacentes
6. Fosas con animales exóticos
7. Caballerizas imperiales
8. Fosa con dos cuadrigas de bronce
9. Armería.
10. Fosa con acróbatas
11. Fosa con funcionarios civiles.



El complejo funerario estaba formado, además de por el mausoleo, por otra serie de instalaciones de las que se conservan algunos restos. A 53 metros al norte del mausoleo, dentro del muro interior de la necrópolis, había un edificio, el *qindian* o zona de descanso exclusiva del emperador fig.17, n° 14, donde se guardaban sus prendas de vestir, sus tocados, y otros objetos de uso personal, por ejemplo los bastones. Una vez al mes estas reliquias se sacaban en procesión hasta el *jimiao* o Templo Ancestral del Absoluto donde se veneraban mediante la celebración de ciertos rituales. Este templo, dedicado exclusivamente al Primer Emperador²⁰, estaba situado al sur de la necrópolis y unido a ésta por un camino.



18. Estado en el que se hallaron las dos cuadrigas de bronce y los dos aurigas.

Al norte del mausoleo, aún dentro del muro interior del recinto, se han hallado restos de otros edificios fig.17, n° 15, probablemente pabellones adyacentes donde los miembros de la familia imperial se vestían y se preparaban para las celebraciones. Además, tres o cuatro veces al día se realizaban ofrendas de comida y bebida. A unos 20 metros al oeste del mausoleo hay otra fosa con dos carros tirados cada uno por cuatro caballos fig.17, n° 8 Tanto los carros como los caballos

están realizados en bronce fig.18. Junto a ellos se han depositado grandes cantidades de heno. Son seguramente el transporte personal del emperador. Al suroeste del mausoleo, dentro del muro interior, otra fosa guarda las figuras a tamaño natural de ocho funcionarios civiles, con su atuendo oficial, fig.17, nº 11 y cap. III, fig.28²¹.



19. Armadura de piedra.

Hallada en el fosar anexo K9801 del mausoleo de Qin Shihuang.

Dinastía Qin. Altura: 74 cm, anchura: 31 cm, peso: 18 Kg.

Se divide en seis partes: peto y espaldar, faldar delantero y posterior, brazales, hombreras, gola y cubrenuca.

Está compuesta por un total de 612 placas, de unos 25 gr. de peso cada una.

Museo del Ejército de Terracota de Qin Shihuang.

En el espacio comprendido entre el muro interior y el exterior, al oeste y al norte del mausoleo, se han hallado restos del *siguan*, dedicado a la intendencia y a almacenar provisiones. Algo más al sur se ubica un cementerio de animales exóticos fig.17, n° 6. Sus esqueletos se han hallado dentro de 31 ataúdes de barro, dispuestos en filas. Los animales llevaban sus respectivos collares y dentro de los cofres había también platos para comida. Junto a ellos, además se depositaron las réplicas en barro de sus cuidadores. Estos animales pertenecían al complejo de los jardines imperiales.

Aún más al sur se encuentra otra fosa, en forma de L de más de 100 m de largo fig.17, n° 7, que recrea las caballerizas imperiales. En ella estaban los esqueletos de unos 300 caballos. Cada uno de ellos tenía de nuevo su recipiente para comida, una lámpara y su propio *yuren* (mozo de cuadra) o *yushi* (cuidador). Dentro de la fosa había además heno suficiente para que se alimentaran todos.

En 1998 se descubrió, dentro del recinto exterior y al suroeste del mausoleo, otra nueva fosa, de unos 13.000 metros cuadrados fig.17, n° 9. Todo parece apuntar a que representa la armería imperial.

En el interior de la armería se han hallado decenas de miles de pequeñas placas de arenisca, con un grosor de unos 8 mm. Cada una está perforada. Servirían para formar las armaduras de la época, que entonces se realizaban en hierro y cuero lacado, como las que llevan los guerreros de terracota. Las piezas se han cosido con hilo de bronce siguiendo el sistema de los trajes funerarios de jade fig.19. Se estima que hubiera un total de unas 200 armaduras de tamaño natural. Había también piezas de arenisca para realizar yelmos y otras placas más finas, unas con forma de escama para unas dos armaduras y otras aún más pequeñas posiblemente destinadas a la confección de una armadura caballar.

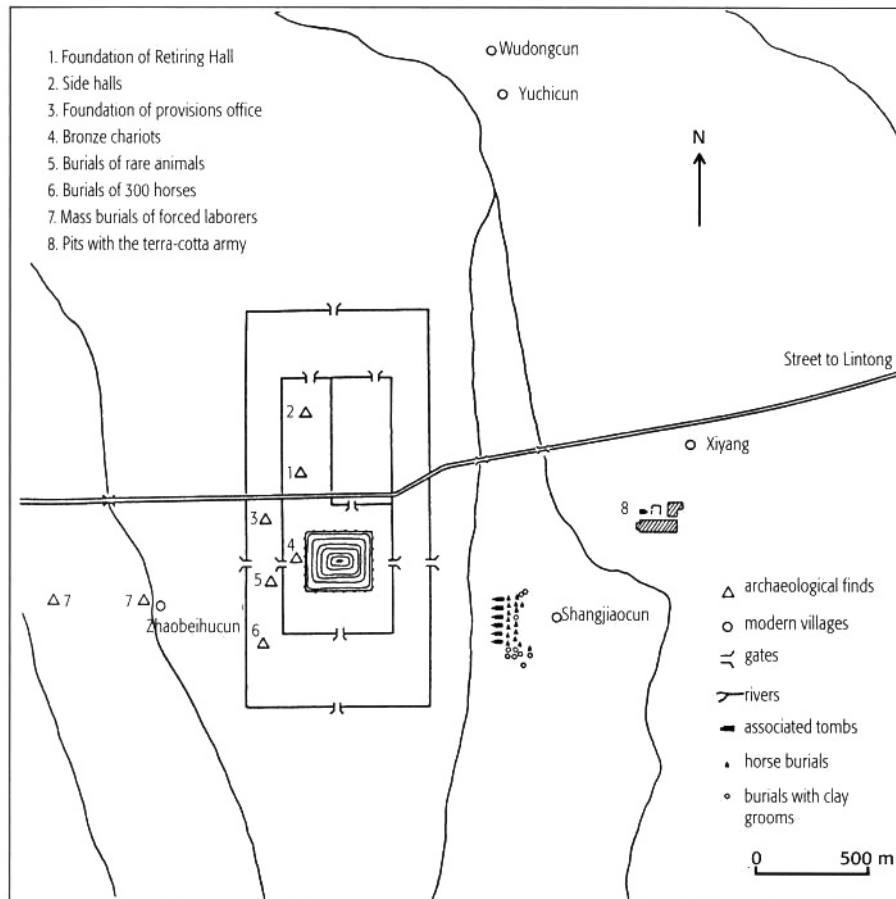
Al sur de la armería hay otra fosa con esculturas en barro y a tamaño natural de lo que parecen ser acróbatas y levantadores de peso, es decir, personajes que formarían parte de un cuadro de entretenimiento del emperador fig.17, n° 10 y cap.III, figs. 30-31²².

Pero los hallazgos relacionados con el mausoleo y el ajuar del emperador Qin no se limitan al interior del recinto exterior. También se han hallado restos arqueológicos allende los muros. Los más importantes, por supuesto son las fosas que contienen el ejército de terracota del Emperador, fig.20, nº 8 y cap.III ver esquema p. 211 y figs. 19 y 20.. Además de estas cuatro fosas, que seguidamente describiremos, se han podido excavar una serie de tumbas asociadas.

Al oeste de la localidad de Shangjiaocun, se ha hallado una hilera de diecisiete tumbas, en las que permanecen enterradas otras tantas personas, de ambos sexos, cada una con su rampa de acceso, su cofre de madera y su ajuar funerario. Todo ello confirma su alto rango dentro de la escala social de la época, pero aún se desconocen la razón y el modo en el que murieron. Junto a ellas se sitúan entre 300 o 400 fosas. De las que se han podido estudiar hasta la actualidad, cada una contiene o los restos de un caballo sacrificado o una figura de terracota de un mozo de cuadra o ambos, cap.III fig. 29. Según las inscripciones, los caballos provenían de las caballerizas imperiales.

Al oeste del túmulo imperial, a un kilómetro y medio aproximadamente y cerca de la localidad de Zhaobeihucun, hay unas fosas comunes con más de cien víctimas enterradas, fig.20, nº 7. Salvo tres mujeres y dos niños la mayoría eran varones con edades comprendidas entre los veinte y los treinta años, lo que parece indicar que fueron los encargados de trabajar en la construcción del complejo funerario²³. Aproximadamente a algo más de un kilómetro al norte de Zhaobeihucun, se han hallado también los restos de hornos Qin.

Entre junio y julio del año 2000 se descubrió la fosa K0007 a unos 3 km del mausoleo. Durante las excavaciones entre agosto de 2001 y marzo de 2003 se hallaron figuras de bronce de aves acuáticas, incluida la de una garza que llevaba un insecto entre su pico y fragmentos de unas quince esculturas de cerámica. La fosa estaba rodeada por un canal, por lo que las primeras hipótesis apuntan a que las figuras fueran adiestradores de aves, sin embargo otras voces defienden, a partir de las poses de las figuras restauradas, que éstas pudieran también ser músicos, cap.III, figs. 32-33..



20. Mapa con la distribución de los principales hallazgos arqueológicos en el área de la necrópolis de Qin Shi Huangdi.

Aproximadamente a un kilómetro y medio al este del muro exterior del mausoleo se encuentran las cuatro fosas que albergan el ejército de terracota del Primer Emperador. En la tabla que presentamos a continuación se adjuntan los datos más relevantes sobre sus respectivas superficies y configuraciones.

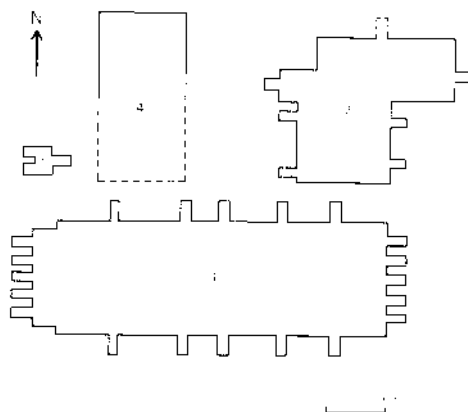
	Medidas	Área	Descripción
Foso nº 1	Planta con forma rectangular. fig.21, nº 1 62 m de norte a sur x 230 m de este a oeste	14.260 m ² aprox.	<ul style="list-style-type: none"> • Entrada principal al este. • Accesos: cinco rampas (de entre 3.8 y 6.6 m de ancho) en el este y en el oeste y dos en el norte y en el sur (más pequeñas, a modo de puertas secundarias). • Sistema interior de corredores de 3 m de ancho reforzados por muros de tierra batida. • Planta dividida en 11 pasillos. • Estructura de pilares y travesaños de madera. • Suelo de losetas de barro cocido. • Derrumbe por incendio, provocado por las fuerzas rebeldes del general Xiang Yu.
Foso nº 2 20 m al noreste del foso nº 1.	Forma de L invertida fig.21, nº 2 124 m de este a oeste x 98 m de norte a sur.	6.000 m ² aprox.	<ul style="list-style-type: none"> • Entrada principal al este con tres accesos a cada lado en el este y en el oeste. • Estructura dividida en 4 espacios independientes, distribuidos en 3 filas de norte a sur a razón de 2, 1 y 1. • Las plantas de las 4 unidades están divididas a su vez en diferentes corredores, que se distribuyen siguiendo patrones distintos. • Sistema constructivo en tierra batida y pilares y travesaños de madera. • Derrumbe por incendio, provocado por las fuerzas rebeldes del general Xiang Yu.
Foso nº 3 25 m al noroeste del foso nº 1.	Forma de U. fig.21, nº 3	520 m ² aprox.	<ul style="list-style-type: none"> • Estructura interna con corredores y estancias. • Construcción en tierra y pilares y travesaños de madera. • Derrumbe por pudrición de la madera de la bóveda.
Foso nº 4	Situado entre el foso nº 2 y el 3. fig.21, nº 4		<ul style="list-style-type: none"> • Hallado vacío.

Tabla en la que se detallan las principales características de los fosos que integran la necrópolis de Qin Shi Huangdi.

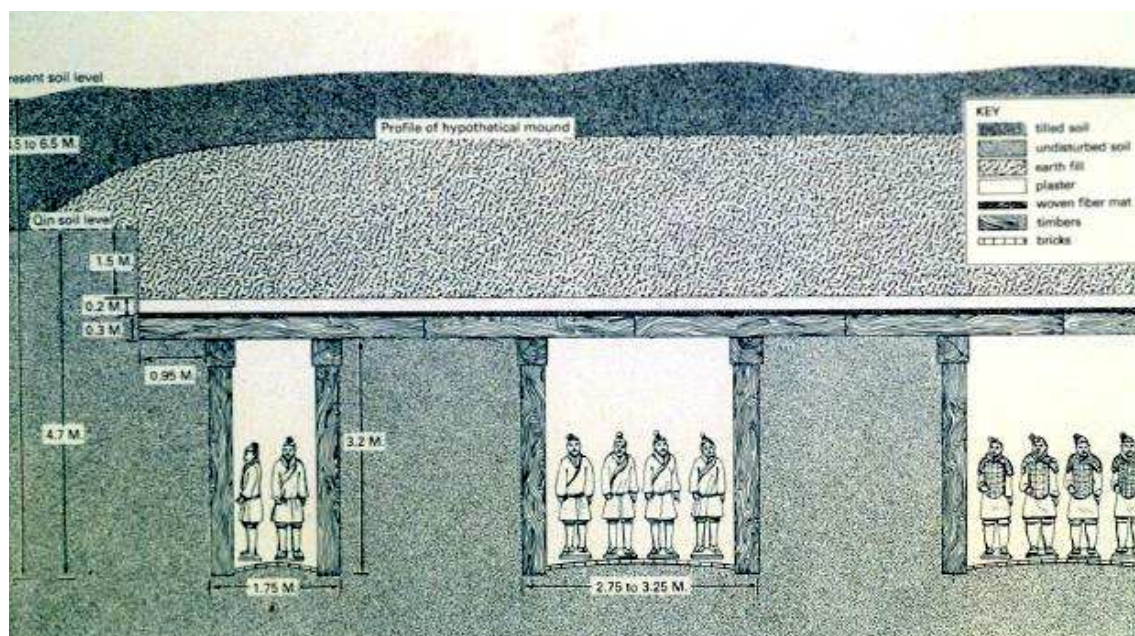
Basada en las descripciones de Yuang Zhongyi (Terra-cotta Warriors in Armour and Horses at the tomb of Qin Shi Huang.)

21. Planta de los cuatro fosos del ejército de Qin Shihuang.

1. Foso nº 1.
2. Foso nº 2.
3. Foso nº 3.
4. Foso nº 4. Inconcluso.



Los estudios arqueológicos han establecido que la realización del foso nº 1 se llevó a cabo de la siguiente manera. Primero se excavó la planta diseñada a una profundidad de unos 5 metros. Se trazaron unos túneles y se levantaron los muros de separación de estos en tierra prensada. A lo largo de estos muros se fueron colocando pilares de madera con una separación aproximada de 1.4m. Sobre estos se dispusieron las vigas de madera cerrando la estructura adintelada. El suelo se realizó prensando tierra batida y cubriendo toda la superficie restante con unos 256.000 ladrillos. En el siglo I a.C. el ladrillo de barro cocido se convierte en el material predilecto para la construcción de las bóvedas subterráneas. En la necrópolis de Lishan aparece el primer muro de ladrillo conocido en el Norte de China²⁴. Una vez acabado, se selló toda la estructura con una capa de mortero rojizo y otra de tierra de tres metros de grosor. Se estima que se emplearon unos 126.940 metros cúbicos de tierra y unos 8.000 m³ de madera²⁵. En la imagen que reproducimos a continuación se aprecia el esquema constructivo y sus diferentes estadios fig.20. El análisis del ejército de terracota del emperador lo realizaremos en el capítulo III.



22. Corte y sección del foso nº I que muestra el sistema constructivo y su posterior sellado.

Sobre el interior del mausoleo imperial sólo tenemos datos historiográficos. Sima Qian [Sy-ma Ch'ien] (c.145–86 a.C.) en el Shiji [Shih-chi] describía así el esplendor del mausoleo imperial:

“Tan pronto como el Primer Emperador se convirtió en rey de los Qin, comenzaron las excavaciones y la edificación en el monte Li, mientras que tras ganar el imperio más de setecientos mil trabajadores fueron reclutados de todas partes del país para trabajar allí. Se excavaron tres canales subterráneos y vertieron cobre fundido en el exterior del sepulcro, y se llenó la tumba con modelos de palacios, pabellones y edificios públicos, además de finas vasijas, piedras preciosas y objetos exóticos preciosos. Se ordenó a los artesanos colocar ballestas automáticas para que cualquier saqueador que intentara entrar muriera en el intento. Todos los ríos del país, el Río Amarillo y el Yangzi fueron reproducidos en mercurio y se hizo que fluyeran con ciertos medios mecánicos hacia un océano en miniatura. En la parte superior se mostraron las constelaciones del firmamento y debajo todas las regiones de la

tierra. Las lámparas se llenaron con aceite de ballena para garantizar la luz el mayor tiempo posible.”²⁶

El mausoleo del Primer Emperador estaba concebido, no sólo como un palacio, sino como un universo. Parte de la explicación reside en la obsesión, de sobra conocida, de Qin Shihuang por alcanzar la inmortalidad. Aunque su tumba no se ha excavado aún, están avanzando los estudios sobre sus inmediaciones. Se han hallado restos de mercurio en sucesivas catas realizadas en el enclave y todo lo demás apunta a que, lo que el historiador recogió en su crónica, se ajustaba a la realidad.²⁷ Conjeturamos que Sima Qian no mencionó el ejército del emperador quizá porque el interior del mausoleo imperial era aún más impresionante....

23. Dibujo y anotaciones del túmulo de Qin Shi Huangdi realizados por el explorador americano W. E. Geil, uno de los primeros en recabar información precisa del lugar.



2.2. d. Dinastía Han.

A medida que avanzamos en el tiempo, la información de la que disponemos sobre el ritual y las costumbres funerarias va aumentando. De la dinastía Han conservamos valiosos registros historiográficos como el *Shiji* o el *Han shu* de Ban Guo (¿? - 92 d.C.). Las excavaciones arqueológicas en enclaves Han son numerosas, y la información que se extrae de ellas es mayor y más precisa. Además de la constancia escrita que dejaron los Han, los arqueólogos cuentan con otras dos fuentes importantes: las nuevas decoraciones de las tumbas y los *mingqi*, que

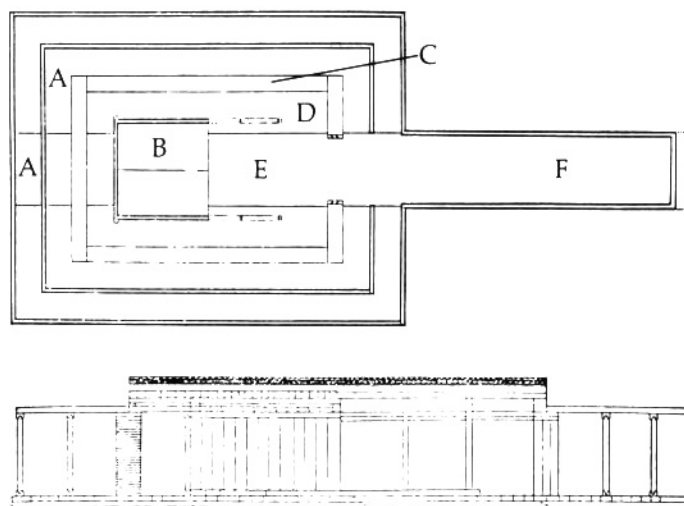
reproducen los más variados aspectos de la vida, las creencias y el crecimiento de los Han.

La unificación bajo la dinastía Qin y la consolidación bajo la Han, fueron conformando una sociedad en evolución, con nuevos valores y nuevas corrientes filosóficas. Esta evolución trajo consigo cambios fundamentales en lo relativo al ritual, a la estructura de las tumbas y a su provisión. La integración política y económica unida a la fusión cultural que implicó la unificación provocaron además el patronazgo de las artes. Poco a poco se fue estableciendo un modelo de enterramiento homogéneo para la élite Han, que contemplaba la distribución y la estructura en la planificación, los sistemas de construcción, el mobiliario — incluidos los ajuares — y la decoración de los mausoleos. No obstante existe cierta diversidad porque este modelo homogéneo para la élite se completaba con la incorporación de las influencias locales. Por otro lado, a lo largo del periodo Han Occidental se aprecia un cada vez más marcado gusto por los “ricos enterramientos” o *houzang*. Para explicar esta conducta, Robert L. Thorp recurre a un conjunto de razones, por un lado ideológicas, como el cumplimiento con el precepto de la piedad filial y por otro sociales, como la demostración del estatus: esta combinación no está pues exenta de cierto cinismo, y ya suscitó duros enfrentamientos en su día²⁸.

Entre los siglos II y I a.C., los Han llevan a cabo una reforma de los ritos funerarios, dentro del sistema de regulaciones que iniciaron. En ese sistema lo referente a la ordenación en materia de ritos funerarios ocupó un lugar destacado. Establecieron una normativa bastante exhaustiva que concernía, entre otras cuestiones, a la construcción de los opulentos mausoleos imperiales. Para poder llevarlos a cabo, los emperadores Han establecieron una política de redistribución de la estructura social, dentro de la cual se incluía el traslado de las familias poderosas, desde las capitales a nuevas poblaciones, levantadas ex profeso, y situadas en los alrededores de las tumbas en construcción. Esta medida, además de otros beneficios, facilitaba el trámite entre la recaudación de sus impuestos y la inversión de estos en la construcción del mausoleo imperial. Cada año, un tercio de los ingresos reales se destinaba a sufragar los gastos derivados de la construcción del mausoleo. Así pues, además de la elevada carga económica que implicaba, y la

importante inversión en recursos humanos, la construcción del conjunto del mausoleo imperial era un proceso que se dilataba considerablemente en el tiempo. Debido a ello, dentro del sistema de regulaciones adoptadas, se establece que la construcción de la tumba del emperador debe comenzar en el segundo año de su reinado.

Quedaron también reguladas tanto las dimensiones de las arquitecturas como su disposición en el conjunto del recinto funerario. La nueva normativa respecto a la celebración periódica de las diversas ceremonias asociadas a los funerales tras el entierro, determinó la construcción de nuevas estructuras arquitectónicas y la ampliación de las ya habituales. Ahora se celebraban más ritos en el interior y no tanto en el exterior de las tumbas. Como resultado de esto, se levantaron nuevas estancias como cámaras y antesalas con diferentes funciones, templos y accesos y se ampliaron las existentes poder albergar a un mayor número de oficiantes. Los cambios estructurales se acompañaron, a su vez, de cambios en la configuración de las plantas que reproducían en la tumba la disposición de las moradas de los vivos. Así se diseñaron aposentos, salas de audiencia, salones, etc.



24. Plano y sección de una de una tumba Han Occidental en Dabaotai, Beijing.

A: Galerías exteriores.
B: Cámara mortuoria.
C: Muro de tabloncillos de madera.
D: Corredor interior,
E: Antecámara.
F: Camino de entrada.

Pese a estas ampliaciones puede decirse que en general los Han siguieron el modelo Qin²⁹. Son tumbas subterráneas señaladas por un túmulo. El referente para la estructura y la distribución de la tumba es, como ya hemos repetido, la vivienda

civil, y por lo tanto, los palacios reales y las casas palaciegas de la élite Han. De forma esquemática podríamos decir que durante el periodo Han Occidental prevalecieron fundamentalmente dos modelos diferentes. El primero es el modelo de planta central. Se conocen varios ejemplos de este diseño construidos tanto en madera como en piedra. Uno de ellos es el yacimiento de Dabaotai, al sur de Beijing, fig.24.

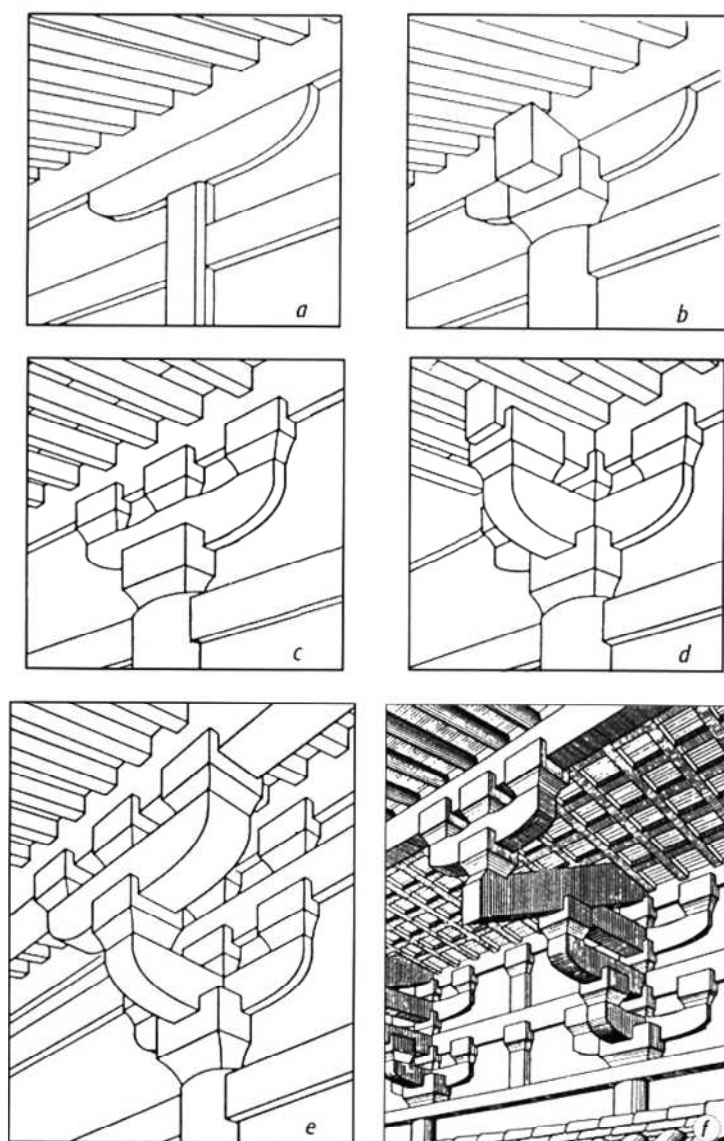
Siguiendo el esquema superior, vemos cómo se accede a la cámara a través de una rampa bastante ancha, que acaba en una antecámara. Esta sala precede a la cámara mortuoria, subdividida en dos espacios. El conjunto se completa con un sistema de corredores, dos interiores a ambos lados de las dos cámaras y otros dos exteriores que rodean todo el perímetro menos el pasillo de acceso.

En Dabaotai se han hallado dos tumbas, aunque sólo una permanecía intacta. No se sabe aún quién está enterrado en ella, se piensa que era un príncipe Han, pero se duda entre un príncipe de Yan o un príncipe de Guangyang, fig.25. Si fuera este último caso, la tumba sería algo posterior en el tiempo. Así pues según los expertos podríamos ubicarla entre el 117 y el 45 a.C.



25. Fotografía tomada durante la excavación de una de las tumbas de Dabaotai.

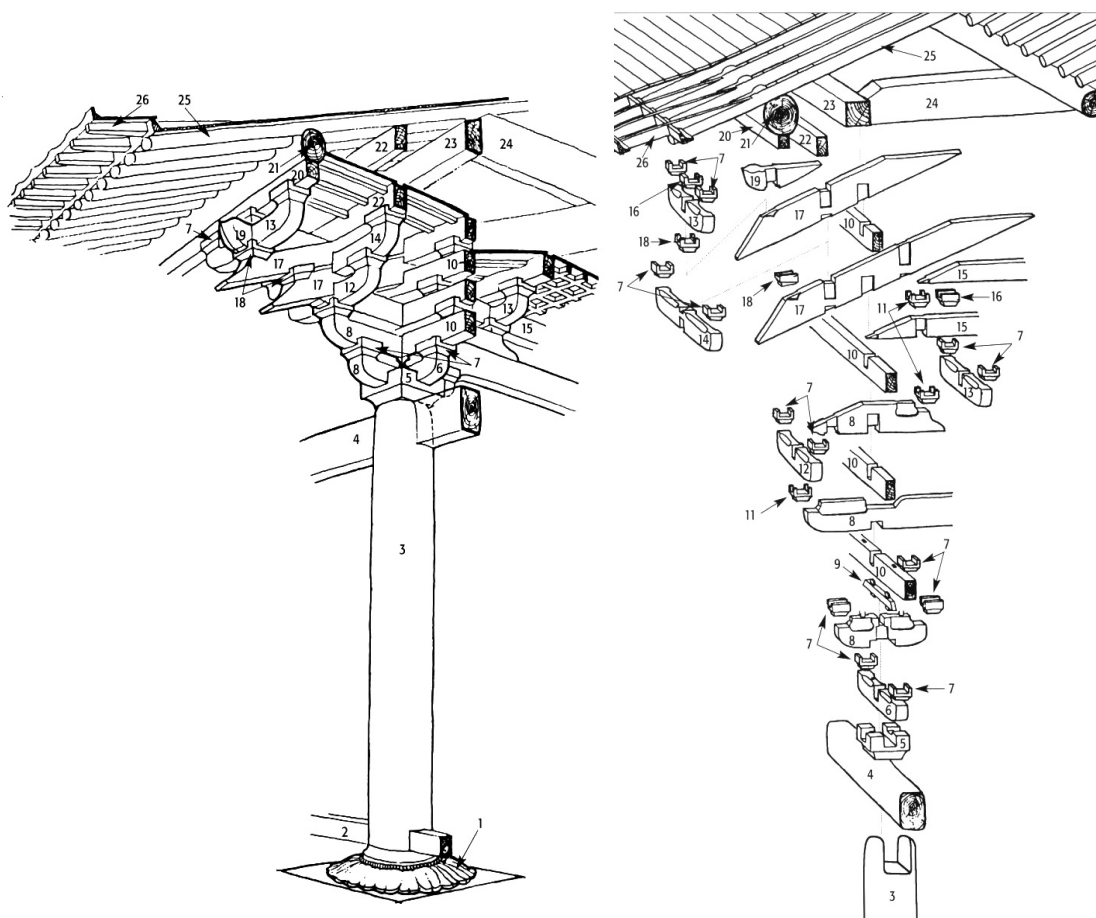
El otro modelo más complejo es el diseño axial figs. 29, 51 ,52. A la tumba se accede por una larga rampa que arranca desde la superficie y lleva a una sala que actúa a modo de distribuidor. La tumba se estructura en torno a un eje central que articula las salas principales, de mayor tamaño. De este eje arrancan también los pasillos que conectan con las salas secundarias, de menor tamaño y dedicadas generalmente a almacenar bienes. Normalmente se trata de un diseño equilibrado, con las salas dispuestas de dos en dos, enfrentadas una a cada lado del eje.



26.
Esquema que
representa la
evolución en los
diseños de
ménsulas.

Este diseño es quizá el cambio más sustancial en la arquitectura funeraria Han porque representa el paso de las tumbas de fosa a las tumbas de cámara. Hasta

ahora el procedimiento básico era excavar unas fosas más o menos grandes, cuyo espacio resultante se compartimentaba con tabloncillos de madera. Hemos visto la estructura de la tumba del Marqués Yi de Zeng, una de las primeras que presentan un diseño concebido como tumba de cámara. China ostenta una gran tradición en la construcción en madera. Ha venido utilizando un sistema de pilares y vigas articulado fundamentalmente por ménsulas (*dougong*) ensambladas en espigas o colas de golondrina figs. 26 y 27. A medida que las estructuras se complican, se va desarrollando un complejo entramado de ménsulas que van distribuyendo los pesos. Lothar Ledderose cita las ventajas de este sistema: protege las construcciones de los elementos, es fuerte pero suficientemente flexible frente a las tensiones, distribuye los pesos con precisión, permite que el tejado sobresalga del muro, soporta bien el peso de las tejas, reduce el uso innecesario de madera y reduce también el peso total de la estructura³⁰.



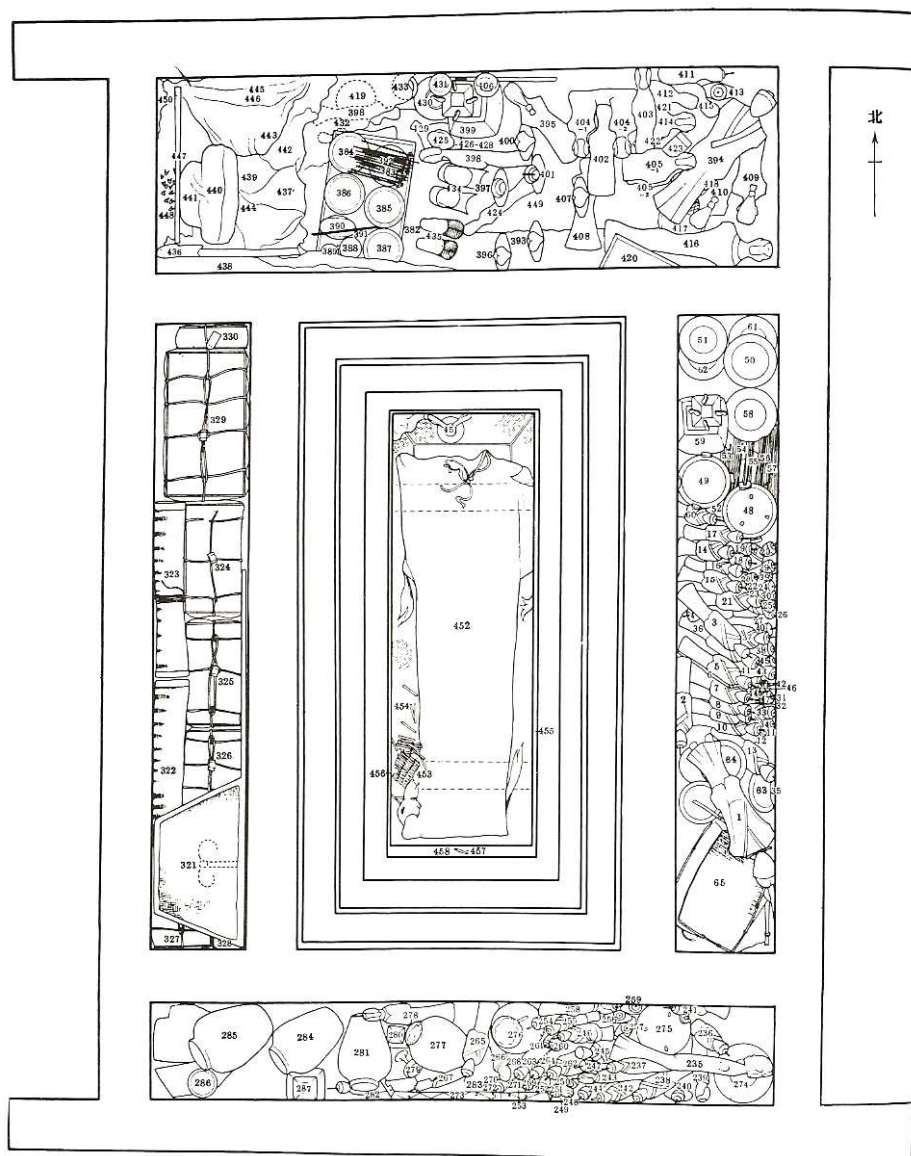
27. Este esquema reproduce el sistema constructivo utilizado en el templo Foguangsi, cerca de Beijing, Shanxi. Foguangsi fue erigido en el 857 d.C., y es el segundo edificio en madera más antiguo de China que aún permanece en pie.

El paso definitivo hacia la consolidación de la tumba de cámara va a marcarlo el uso del ladrillo. Como es lógico, las tumbas de fosa se van a mantener, sobre todo en el sur de China durante el periodo Han Occidental, tal y como muestra la tumba de la Marquesa de Dai, por ejemplo, fig. 28.

28. Plano de la tumba de la marquesa de Dai.

ca. 150 a.C. Excavada en Mawangdui.

Tumba de fosa, con una estructura de madera que, además de sustentar, distribuye el espacio en compartimentos. Uno central para alojar el ataúd, rodeado por otros cuatro para depositar el ajuar de la difunta. La imagen nos muestra los tres féretros de la difunta, contenidos cada uno dentro del otro.

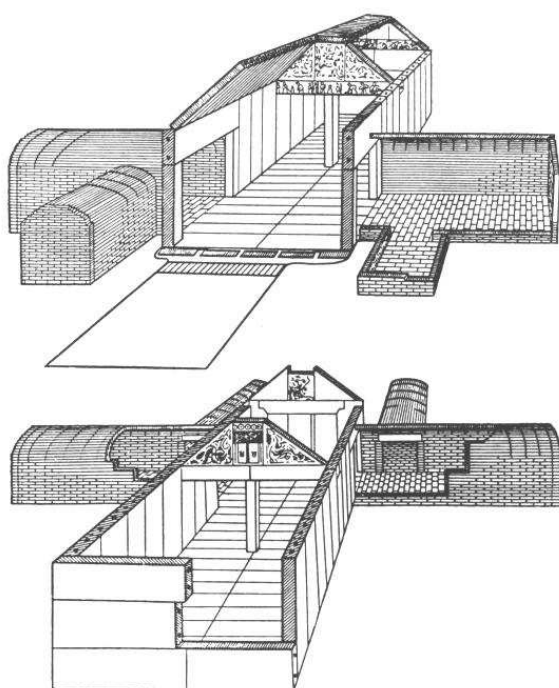


Parece que las primeras innovaciones se producen en el norte. Jessica Rawson³¹ cita como uno de los primeros ejemplos los hipogeos de Liu Sheng y su esposa Dou Wan en Mancheng, que más adelante analizaremos de forma más detallada. Si bien señala que, como es lógico, la roca ofrece muchas ventajas para este tipo de construcción. Pero será el uso del ladrillo lo que permita que estas estructuras se realicen en las tumbas enterradas.

Pero ¿cuál es el hecho que impulsa a cambiar las estructuras y consecuentemente a buscar otros materiales que lo permitan? Un hecho determinante será la nueva costumbre de enterrar a la esposa compartiendo el mausoleo e incluso la misma cámara funeraria que el marido. Esta costumbre aparecerá hacia la mitad del periodo Han Occidental y acabará siendo el hábito dominante hacia el último tercio del periodo, es decir desde el año 60 a.C. aproximadamente en adelante³². Esto implicará por un lado la ampliación de la cámara mortuoria que debe albergar ahora dos ataúdes y dos ajuares, y por otro la conservación del mausoleo intacto durante un periodo indeterminado de tiempo, el comprendido entre la muerte de los dos cónyuges. Frente a estas nuevas necesidades se impone una articulación del espacio diferente. Para solucionar el primer escollo, se opta en la mayoría de los casos simplemente por ampliar las dimensiones del mausoleo y no sólo las de la cámara mortuoria. Las nuevas costumbres imponen la práctica de un mayor número de ritos dentro de la tumba, con un mayor número de asistentes y repetidas veces dentro un largo periodo de tiempo. De ahí por ejemplo que se amplíe notablemente la antesala. También exigen un mayor número de salas, el doble, que contengan los ricos ajuares de los dos difuntos respetando su correcta distribución. El segundo condicionante plantea si cabe un reto mayor. En primer lugar el acceso, con vistas a introducir y colocar un segundo féretro con mayor facilidad y a no tener que desmontar para ello toda la estructura primera. Y puesto que la tumba tiene que ser sellada una vez y abierta de nuevo, debe cambiarse la concepción y la estructura de la entrada, que además debe ser suficientemente legible desde el exterior.

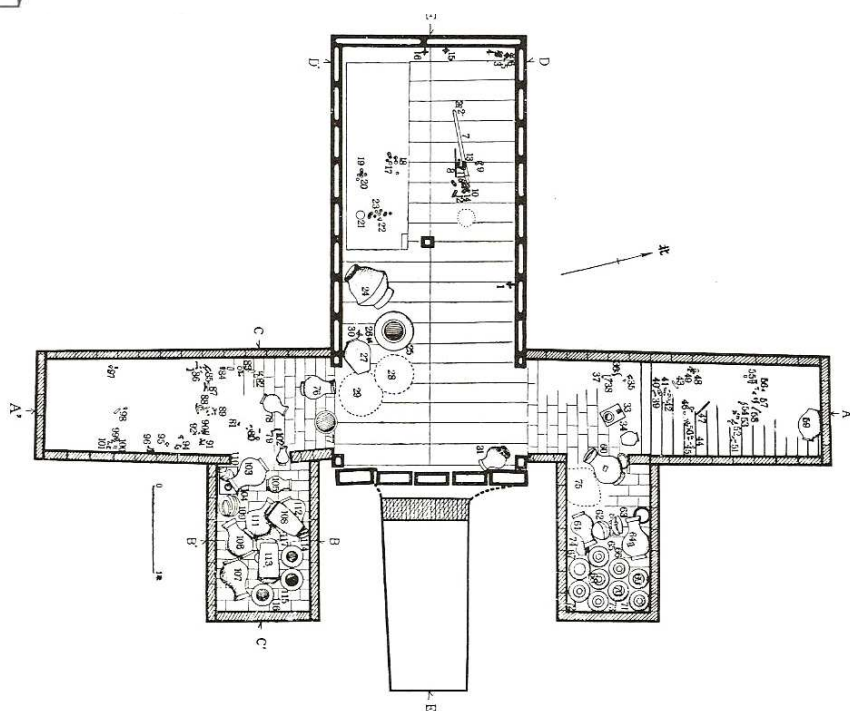
Hasta ahora las evidencias nos conducen al norte de China. Allí y sobre todo en Luoyang, Henan, aparecen las primeras tumbas del periodo Han Occidental que emplean ladrillos huecos como principal elemento constructivo. Aunque al principio su forma no es exactamente la que todos entendemos por ladrillo, sino más parecida al tablón de madera, pero en barro. Con ellos

construyen las cámaras. El peso del techo a dos aguas obliga a colocar cada cierto tramo una losa trapezoidal apoyada sobre un pilar central. El último paso en la evolución estructural de las tumbas fue la final sustitución del ladrillo plano y hueco por el ladrillo pequeño y macizo. En la imagen inferior podemos ver una de estas tumbas de Luoyang. La cámara central se ha construido con ladrillos planos y en los laterales se han proyectado nichos abovedados realizados con ladrillo pequeño macizo, que contienen la mayor parte del ajuar funerario.



29. Esquema de la tumba Han Occidental nº 61 de Luoyang, Henan.

En este esquema podemos apreciar los dos tipos de ladrillo y su empleo en función de las necesidades de la construcción.



El uso del barro no sólo ha sido clave para el desarrollo de las estructuras tumularias. También nos ha permitido conservar todo un universo artístico en el interior de las tumbas. Su decoración se ha realizado utilizando todas las posibilidades que permite este material. Modelado, decoración incisa o estampada, relieves que conquistan nuevos espacios, ricas policromías...

En la siguiente fotografía aparece el pilar central de la sala principal de la tumba nº 61 de Luoyang, donde se aprecia el interior hueco.



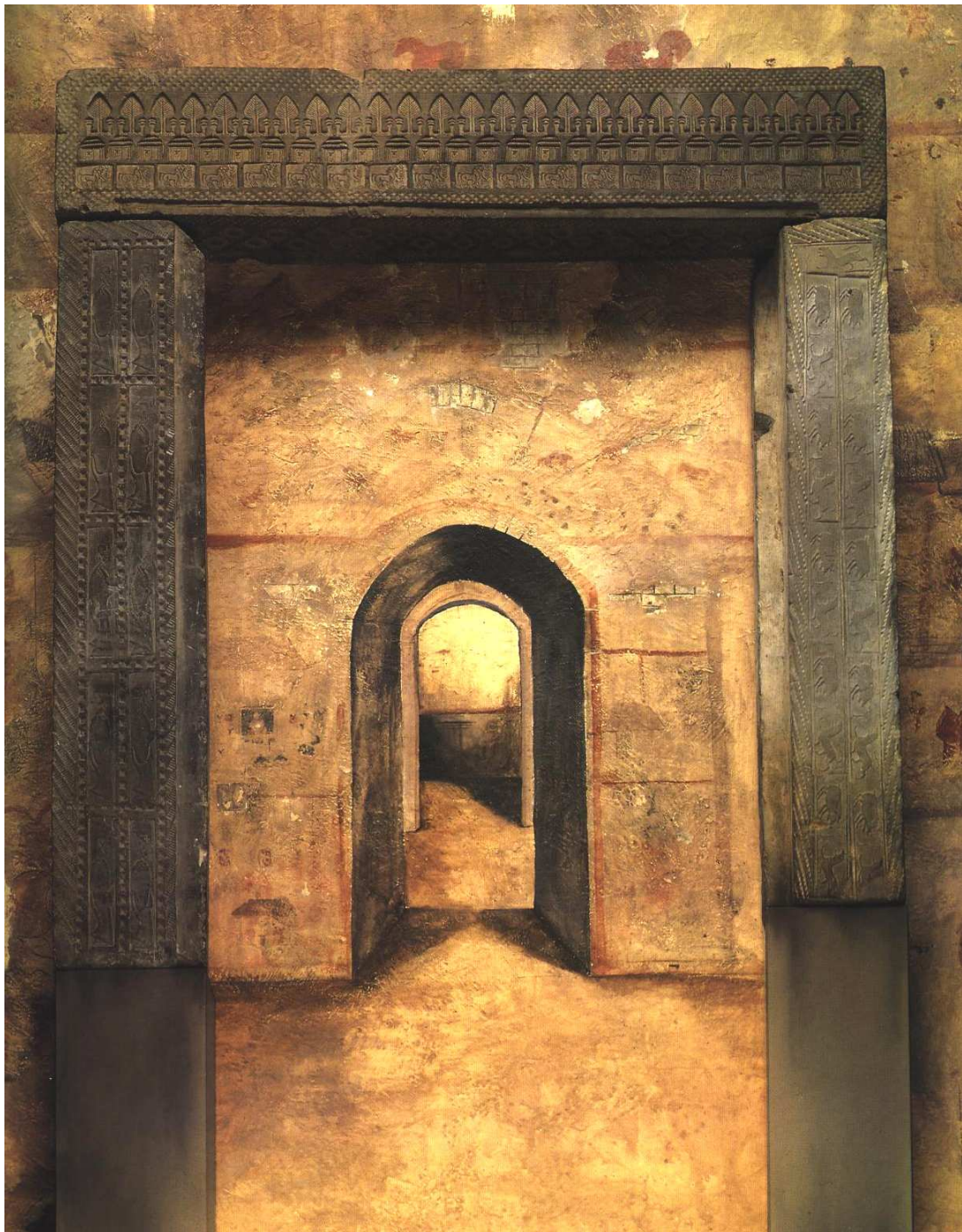
30. Pilar de la tumba nº 61 de Luoyang, Henan.

Decoración estampada con elementos aplicados.
Pátina con tinta y pigmentos sobre fondo blanco.
Han Occidental.
73.8 x 240.7 cm

31. Dintel y jambas de una tumba Han.

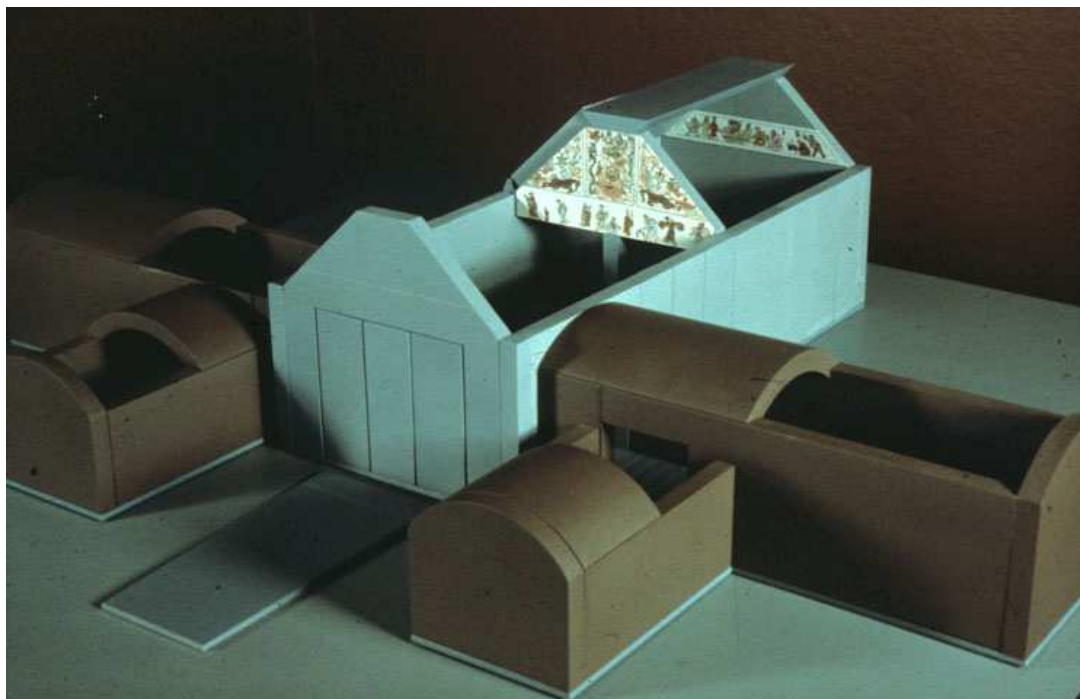
La colocación recrea su ubicación original.

La longitud de las piezas de barro es la siguiente:
izquierda: 110 cm, superior: 130 cm y derecha 120 cm.



La manufactura de estas piezas podía seguir dos procedimientos. El primero es la elaboración de cada cara de la pieza por separado. Por las grietas que aparecen con la contracción natural en el secado sabemos que el barro se trabajó inicialmente a rodillo y no por apretón. Se cortaba a medida y luego se decoraba, la mayoría de las veces estampando un motivo con una matriz de forma seriada. Seguidamente se prensaba entre unas tablas de madera para lograr un grueso final uniforme. Después las cuatro planchas de barro se montaban sobre un molde hueco de sección cuadrada aplicando una barbotina. El interior se reforzaba con pellas de barro que aún hoy conservan las huellas de los artesanos. En el segundo caso, se procedía a la elaboración de las planchas de barro siguiendo los mismos pasos antes descritos. Las planchas se montaban luego sobre un alma maciza, formada con bloques de madera, y se dejaban secar. Cuando el barro estaba seco, se sacaban los bloques de madera y se reforzaba de nuevo el interior del pilar con pellas de barro³³.

En la siguiente maqueta de Luoyang podemos ver cómo se integra la decoración en la arquitectura.



32. Maqueta de la tumba nº 61 de Luoyang.

Seguidamente vamos a reproducir unas imágenes de los frontones y dinteles de la sala principal. En la imagen que presentamos a continuación vemos el frontón principal de la sala. Sin duda está concebido para recibir la primera mirada del visitante. Se ha elegido una abigarrada decoración con una rica policromía.

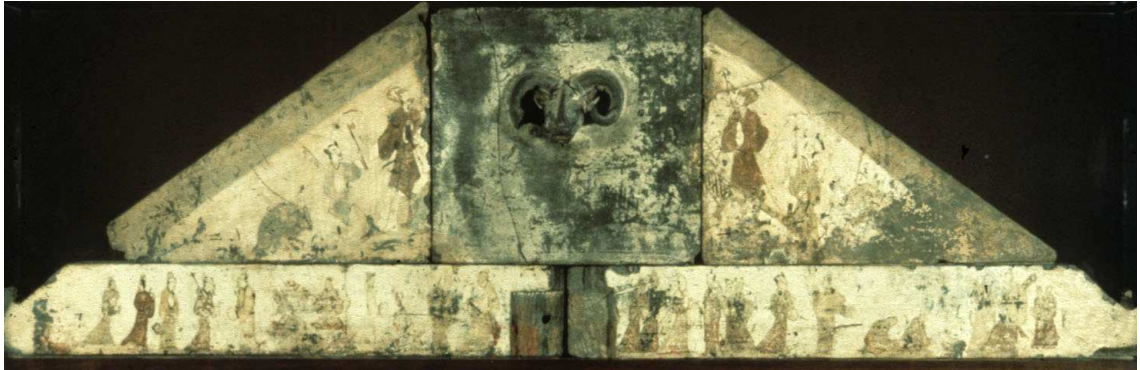


33. Frontón central y dintel inferior de la sala principal. Tumba nº 61, Luoyang.



34. (superior e inferior).

Dintel bajo el frontón situado al final de la cámara principal. Tumba nº 61, Luoyang.



35. Parte trasera del frontón de la entrada a la sala principal. Tumba nº 61, Luoyang.
Barro cocido con policromía. 73.8 x 240.7 cm.

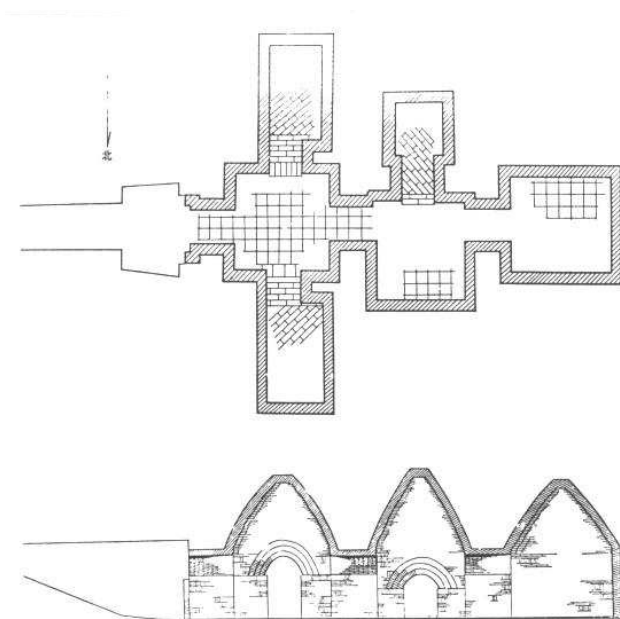


36. Detalle de la parte trasera del frontón. Tumba nº 61, Luoyang.
Decoración modelada y aplicada. Restos de policromía.



37. Detalle de la parte trasera del dintel de la entrada a la tumba nº 61 de Luoyang.

Durante el periodo Han Oriental se produce un rápido desarrollo de las estructuras tumbales, cuyos planos presentan diseños cada vez más elaborados. Al principio se pasa de una antesala central a tres salas principales: una que cumple la función de sala de audiencias, otra para officiar los ritos y otra para los aposentos del difunto. Las salas secundarias que se proyectan a los laterales cumplen la función de cocinas, establos, despensas, etc ³⁴. La arquitectura inicialmente adintelada va dejando espacio a los sistemas abovedados, fáciles de conseguir con ladrillos. Poco a poco además se consiguen mayores alturas. Este diseño se aprecia claramente en la imagen que ofrecemos a continuación.



38. Plano y sección de una tumba Han Oriental, realizada en ladrillo.
Excavada en Holingol, Mongolia Interior.

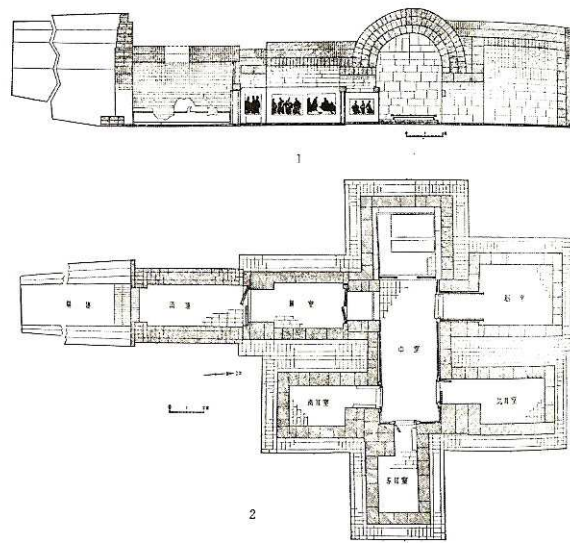
39. Lateral del interior de la sala norte.
Tumba nº 1, Holingol.
Mongolia Interior.



40. Vista desde la entrada a la cámara central.
Tumba nº 1,
Holingol. Mongolia Interior.



Al final del periodo Han Oriental, la distribución de las plantas llega a alcanzar diseños tan complejos como el de la tumba de Zhang Boya, gobernador de Hongnong, en Mi Xian, Henan fig. 41. La decoración mural también se va complicando, y los programas iconográficos se hacen también más complejos. La elección de los temas se ajusta a la función de las salas.



41. Planta y alzado de la tumba de Zhang Boya en Mi Xian, Henan.
Dinastía Han Oriental, ca. s. III d.C.

Hasta ahora hemos visto el uso de la madera y del ladrillo, y cómo condicionan estos materiales la arquitectura funeraria. Pero hay otro material con mucha presencia que aún no hemos comentado. Se trata de la piedra. Hasta la dinastía Han, China no se había caracterizado por la talla de la piedra a gran escala, bien en bulto redondo o bien como parte de una arquitectura. Sin embargo su uso empieza ahora a generalizarse y consecuentemente las habilidades técnicas de los artesanos experimentan un gran avance. A medida que esto ocurre, la piedra ocupa cada vez un espacio mayor en la arquitectura funeraria. Un hecho determinante para la aparición y el desarrollo del trabajo en piedra es sin duda el acercamiento a la cultura india, cuya tradición en la labra y en el uso arquitectónico de este material no admite discusión alguna.

Dentro de la arquitectura funeraria china, el uso de la piedra ha sido muchas veces complementario: elementos sustentantes, decorativos o funcionales como frontones, dinteles, pilares, paneles para paredes o puertas.

En las imágenes que reproducimos a continuación, podemos apreciar cómo, todos los elementos de las puertas tumularias, tanto las hojas como las jambas o los dinteles, están realizados en arenisca tallada, fig. 42. Se elaboraban en partes separadas: jambas dintel y hojas. Las puertas de dos hojas se reservaban a priori a la familia imperial. Vemos también que tanto los patrones decorativos como el programa iconográfico se corresponden con modelos en barro anteriores.

42. Puerta tumularia. Arenisca tallada. Han Oriental, s II d.C. 182 x 168 x 27 cm.

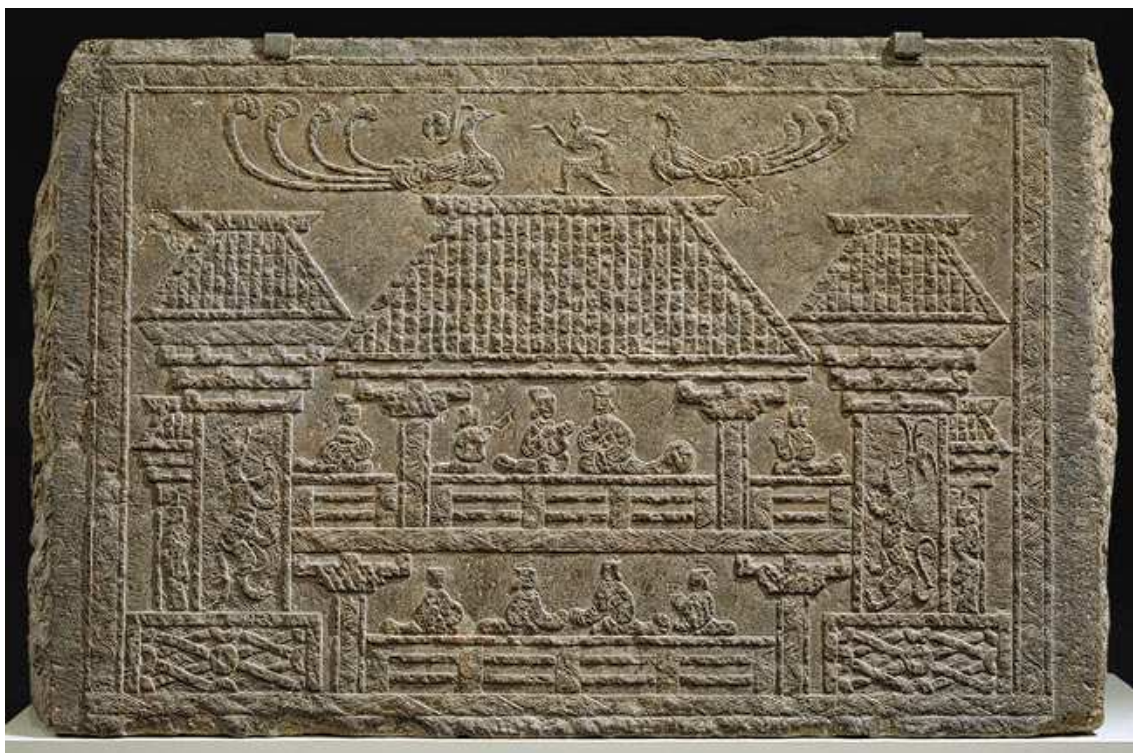


Normalmente casi toda la superficie de la piedra de estos elementos arquitectónicos estaba tallada formando finos bajorrelieves. En muchos de ellos aún se aprecian las huellas de la herramienta, lo cual propicia un juego de texturas muy rico. Los motivos decorativos son muy variados. Muchas veces se reproducen los patrones seriados del barro que, si van acompañados de escenas, suelen servir para enmarcarlas. Los relieves que mostramos a continuación ejemplifican algunas de las representaciones más habituales: comitivas, escenas de caza, o imágenes de inmortales figs. 42-44.

43. Losa de piedra del muro de una tumba Han. Altura: 98 cm.

La decoración está dividida en registros con personajes, algunos reales y otros zoomorfos, animales fabulosos, pájaros, reptiles, felinos.... El nombre alguno de los personajes de perfil aparece recogido dentro de unas cartelas en la parte superior de cada registro. Sólo se ha podido identificar a uno de ellos, se trata de Qu Boya, discípulo de Confucio, que aparece a la izquierda del registro central. El estilo y la técnica de la labra hacen pensar que provenga de Shandong, suposición que se ve reforzada por el hecho de que Confucio vivió y difundió su doctrina en esta provincia.





44. Panel de tumba en relieve.

Han Oriental, pp s II d.C. Shandong.

Arenisca tallada. 79,4 x 127 cm.

Representa una escena de varios personajes en un pabellón. Pese a que podría ser una imagen de la vida cotidiana, los pájaros fabulosos en el tejado, y la representación de Xiwangmu, la Reina Madre del Oeste, sugiere más bien un reino paradisíaco en lugar de un enclave terrenal.

Pese a que hasta ahora hayamos visto únicamente talla en relieve, durante la dinastía Han también se practicó la talla de la piedra en bulto redondo. Estas esculturas se situaban en el exterior de la tumba, junto a pilares y estelas funerarias también en piedra. Este conjunto se conoce con el nombre de Senda del Espíritu o *shendao*. En su origen, era el camino que conducía desde el templo sacrificial y la tumba. Poco a poco lo que inicialmente era un sendero, va alcanzando mayores proporciones a la vez que se le van añadiendo otros elementos: esculturas, estelas o torres que señalan su arranque.

Cumple la función de perpetuar el carácter del emperador, proteger al difunto y resaltar la sacralidad del lugar. Precisamente por su ubicación exterior, muchas de las piezas lamentablemente han desaparecido, víctimas del pillaje, o se han deteriorado gravemente.

Hoy no conservamos ninguna escultura anterior a la dinastía Han Occidental. Las más antiguas son catorce esculturas de la tumba de Huo Qubing (140 – 117 a.C.), un joven militar Han. El emperador Wudi mandó construirle un mausoleo en su propia necrópolis, Maoling, digno de sus hazañas. La escultura más conocida de esta senda es el “Caballo pisoteando a un Xiongnu”, que se encuentra hoy en el Museo de Maoling fig. 45.



45. Caballo pisoteando a un xiongnu.

Escultura en piedra de la senda del espíritu de la tumba de Huo Qubing.

Los elementos en piedra se suelen colocar simétricamente, por parejas, enfrentados a cada lado del camino. Hasta la dinastía Tang, las Sendas no solían tener más de ocho elementos, es decir cuatro parejas. Tanto la iconografía como el orden en que se colocaban estaban determinados de antemano.

Ya en el periodo Han Oriental podemos apreciar la evolución estilística y técnica de estas esculturas. Son muy llamativas las figuras de *bixie* o *tianlu bixie* de las tumbas de Henan y Sichuan. Estos seres fantásticos, con aspecto de feroces leones alados, dotados de uno o dos cuernos, son a veces equiparados con las quimeras occidentales, fig. 46.

Sin embargo, en ocasiones la piedra no ha sido un mero material complementario sino que se ha empleado como único elemento estructural en la construcción de un mausoleo. Nos estamos refiriendo naturalmente a los hipogeos.

Una de las figuras determinantes para el impulso de estas tipologías funerarias fue el emperador Han Wendi (r. 180 – 157 a.C.). En lugar de seguir con la costumbre establecida de erigir un mausoleo bajo un túmulo, se hizo enterrar en la montaña Baling. Su edicto póstumo establecía que las tumbas debían realizarse sin levantar un túmulo, fundamentalmente por razones económicas. Con la misma austeridad prefirió un ajuar en cerámica, en lugar de los ostentosos bienes elegidos por sus antepasados. Siguiendo sus preceptos, comenzaron a excavar tumbas horadadas en las montañas, pues no sólo cumplían la función del túmulo sino que además permitían cierta seguridad frente a posibles ladrones.

46. Bixie. Quimera o león alado.

Han Oriental. Piedra. 293 cm. Pesa 5 toneladas.

Hallada en Mengjin, Henan, 1992.

Colección del Metropolitan Museum of Art.

El Metropolitan Museum se hace eco de estudios recientes que sugieren que el mito y la iconografía de las quimeras habrían llegado a China desde Mesopotamia pasando a través de Persia, Bactria y Asia Central.



Uno de los ejemplos más interesantes de hipogeo es el de las tumbas de Liu Sheng (fallecido en 113 a.C.) y su consorte, la princesa Dou Wan (fallecida entre el 113 y el 103 a.C.) en Mancheng, provincia de Hebei. Liu Sheng, rey Jing de Zhongshan, era hijo de una de las esposas secundarias del emperador Jing Di (157 – 1141 a.C.) y hermanastro del emperador Wu Di.

La tumba de Liu Sheng fue descubierta en 1968 y ha representado uno de los mayores hallazgos arqueológicos de la segunda mitad del siglo XX. No sólo por su magnitud y su excelente conservación, sino también por su rico ajuar funerario, formado por unas 2.800 piezas realizadas en materiales diversos: bronce, oro, plata, hierro, jade, laca y cerámica.

47. Fotografía de la entrada a la tumba de Liu Sheng.



La sala mortuoria de la tumba de Liu Sheng albergaba, además de los objetos más valiosos de su ajuar, un sepulcro con los restos del difunto cubiertos por un excepcional traje de jade formado por unas 2.500 piezas de jade y nefrita cosidas con hilo de oro fig. 48. Este atuendo funerario que permaneció en uso hasta finales de la dinastía Han sólo era propio de un emperador de la familia Liu o de un noble muy próximo a él. Este hecho, unido a las inscripciones de los bronce con los nombres de los diversos propietarios, incluido el último Liu Sheng, y a las monedas, todas con datación posterior al 118 a.C., sirvió para certificar la identidad del difunto. Seguidamente los arqueólogos se dispusieron a buscar la tumba de la princesa, que según la costumbre más extendida hasta mediados de la dinastía Han Occidental debía haber sido inhumada en una sepultura distinta pero cercana a la del su cónyuge. La hallaron a unos 120 metros al norte de la de Liu Sheng. La planta del hipogeo era similar a la del esposo con un ajuar de igual calidad pero inferior en número. Al llegar al sepulcro comprobaron que sus restos también estaban cubiertos por un traje de jade. Su función no era otra que la de preservar el cuerpo del difunto para la vida eterna. Se creía que los poderes mágicos del jade impedían la descomposición del cuerpo y además lo protegían de los malos espíritus.

Otros dieciocho túmulos funerarios más pequeños se han hallado en las inmediaciones de estas dos tumbas, que probablemente contienen los restos de miembros de la familia real. También han aparecido restos de un templo. Toda la necrópolis estaba excavada en la montaña de Lingshan, cuya traducción literal es “túmulo-montaña”.

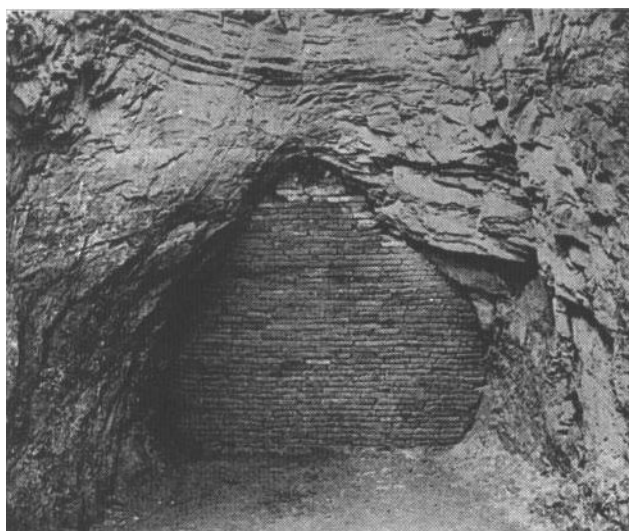
Las dos tumbas reales, excavadas en la ladera este, no habían sido profanadas debido al sorprendente sistema con el que las sellaron. Sabemos de la preocupación por salvaguardar las tumbas de ladrones y profanadores porque intentan camuflar las entradas y se esfuerzan por perfeccionar, con mayor o menor éxito, el sellado de las tumbas. El sistema más extendido era el uso de grandes piedras colocadas verticalmente, pero el empleado en las tumbas del príncipe Liu Sheng y de su esposa, es de gran complejidad. El pasaje de acceso desde el exterior a cada una de las tumbas, había sido tapiado con dos muros de adobe y ladrillos, fig. 49. En lo alto del primer muro había un canal de barro por el que se había colado hierro fundido, que se había ido filtrando entre las dos paredes, quedando a

la vista por algunas de las grietas de los muros. Además el pasaje había sido relleno, a ambos lados de la puerta, con escombros.

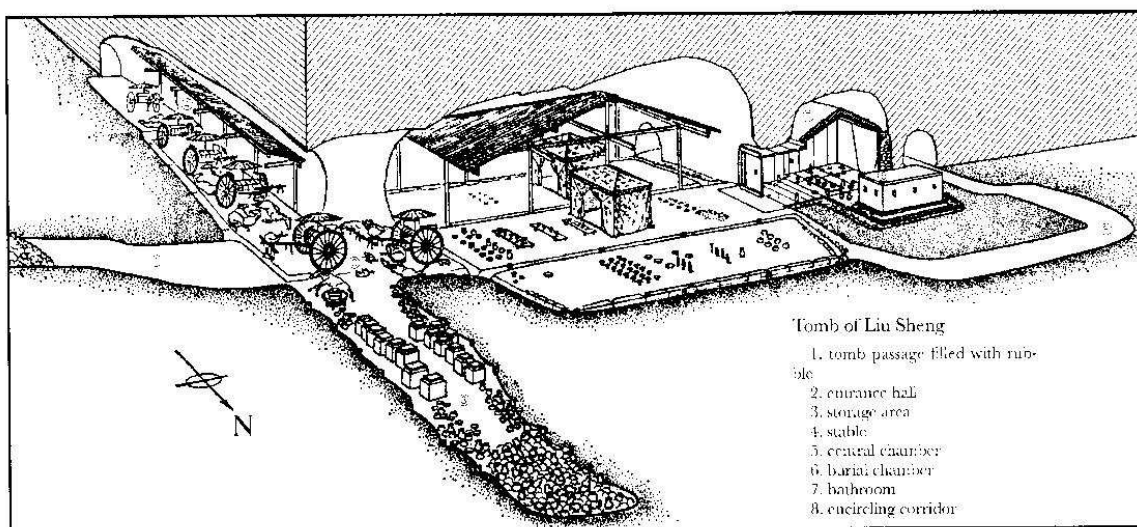


48. Vista aérea del traje de jade de Liu Sheng

Pese a la dificultad de haber sido excavada en una montaña de piedra caliza, la tumba de Liu Sheng reproduce una vivienda real de la época, con diferentes estancias. Su longitud es de 51,7 m y la anchura máxima de 37,5. La estancia de mayor altura, 6,8 m, es la cámara central que a su vez mide 15 por 13 m². Dadas las dimensiones se estima que tuvieron que retirarse entre 2700 y 3000 m³ de roca caliza.



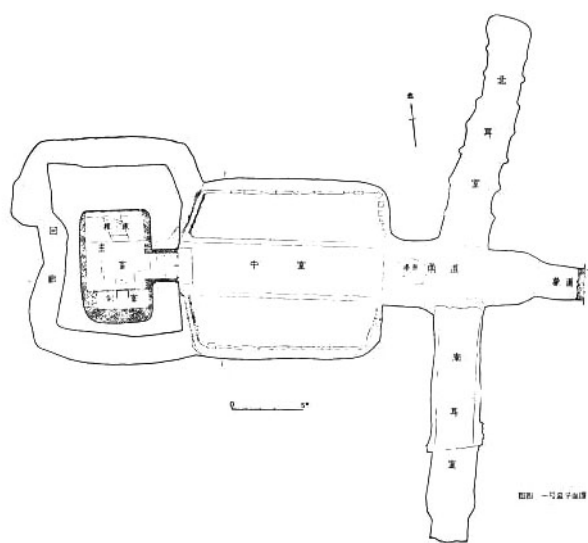
49. Muro de ladrillos que sella la entrada a la tumba nº 2.



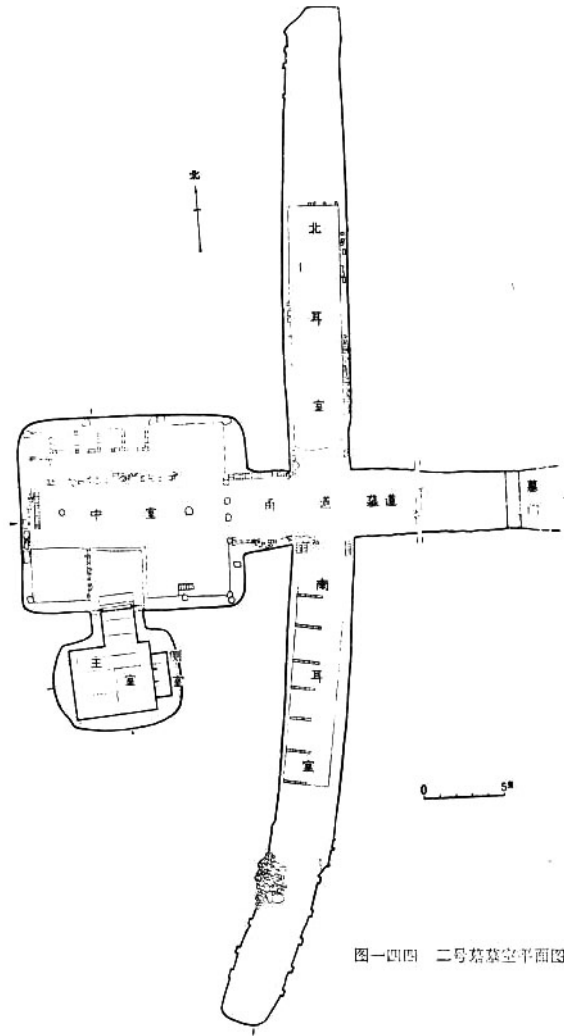
50. Esquema con la reconstrucción de la tumba de Liu Sheng en Mancheng.

La estructura de la tumba de Liu Sheng se articula de la siguiente manera, figs. 50 y 51. El pasaje de acceso, ya mencionado, mide unos 28 m de largo. Desemboca en un distribuidor con dos cámaras laterales, ambas de unos 17 m de largo por 3,5 m de ancho destinadas una a establo y caballerizas y otra a almacén y despensa del ajuar funerario. El distribuidor también comunica con la cámara central que mide 15 x 13 m aproximadamente y que está estructurada en tres áreas diferenciadas, siguiendo la disposición de los palacios civiles de la época. Al fondo se encuentra la cámara sepulcral, con una estancia principal de 5,5 x 4 m aproximadamente y un espacio lateral de unos 4 x 1,3 m. Esta última cámara se encuentra además rodeada por un corredor.

Existen no obstante algunas diferencias en la estructura de la tumba nº 1 y la tumba nº 2, que dejan patente la supremacía de Liu Sheng frente a su esposa. El mausoleo de la princesa presenta la cámara sepulcral en el lateral sur de la cámara principal, y no al oeste, siguiendo la clara disposición axial de la tumba nº 1. De esta forma la impresión que se obtiene al penetrar y aproximarse a la cámara sepulcral varía ostensiblemente. Esta impresión se ve reforzada por la diferencia en el tamaño y en el tratamiento exterior de las salas figs. 51 y 52.. Los arqueólogos creen que la cámara principal albergó en su día una estructura de madera por los restos de tejas y accesorios de metal.



51. Plano de la tumba nº 1 de Mancheng, del Príncipe Liu Sheng



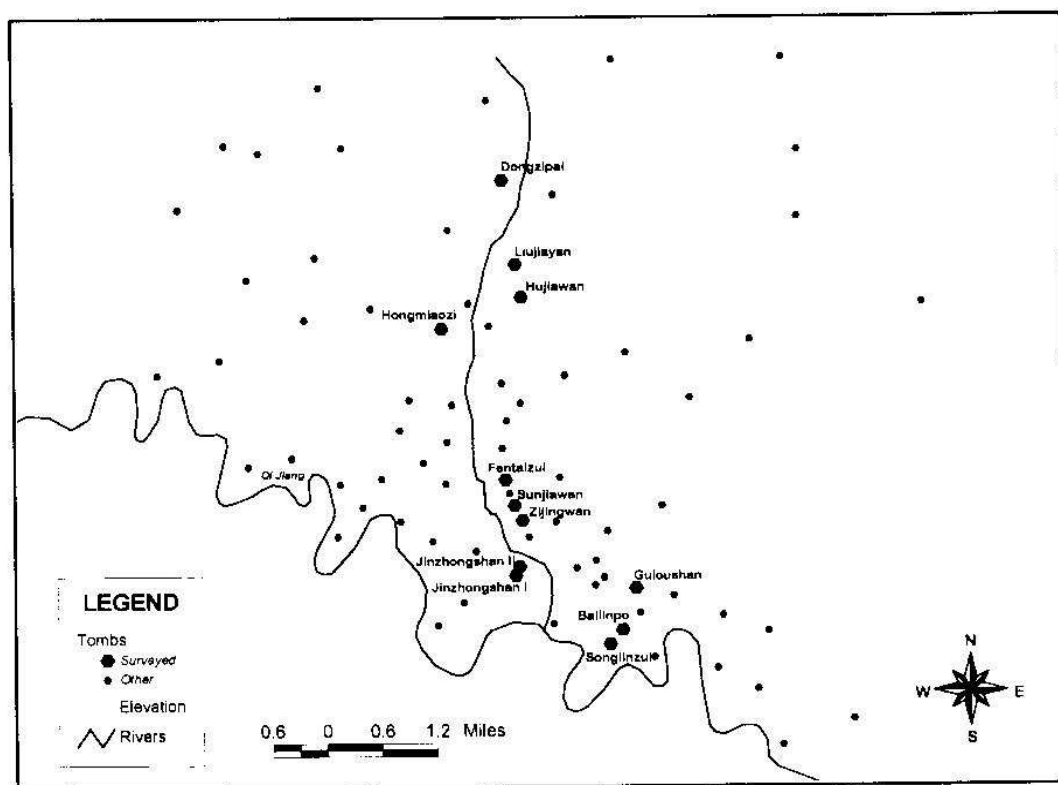
52. Plano de la tumba nº 2 de Mancheng, de la Princesa Dou Wan.

图一四四 二号墓墓室平面图

53. Equipo de arqueólogos trabajando en la excavación de la tumba de Liu Sheng. Fotografía tomada en 1968.



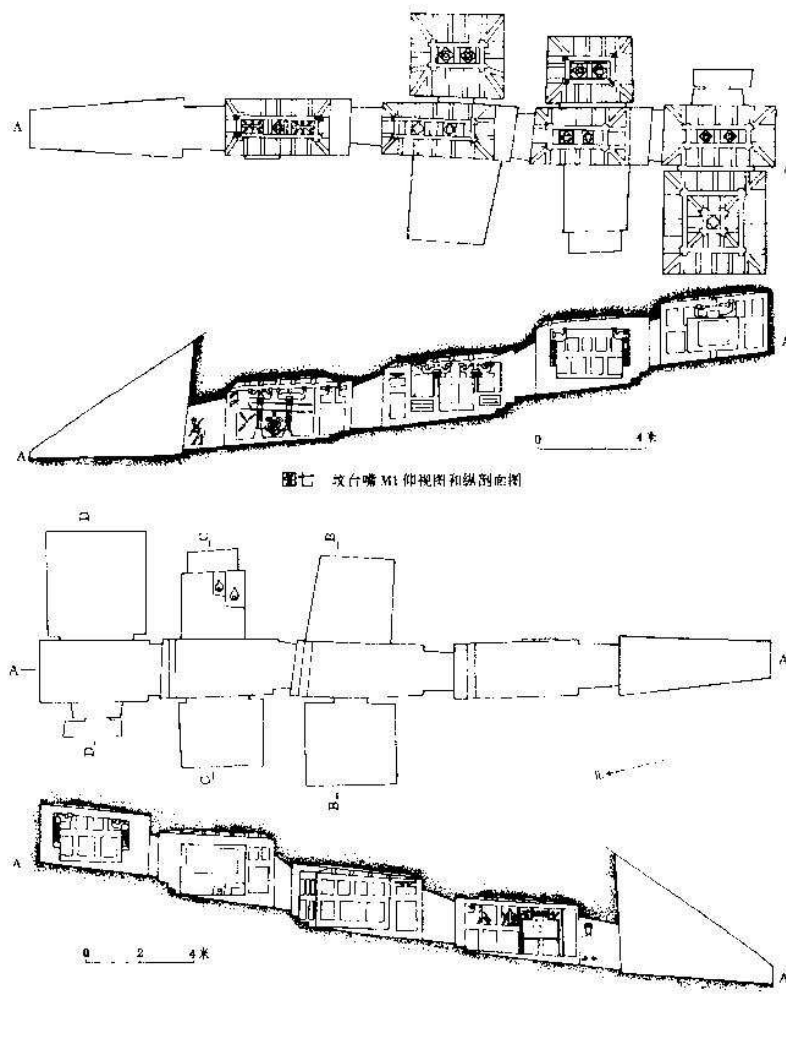
Otros magníficos ejemplos de hipogeos, dentro ya del periodo Han Oriental, son los de Santai Xian, fig. 54, cuya investigación recoge Susan N. Ericsson en su artículo *“Eastern Han Dynasty Cliff Tombs of Santai Xian, Sichuan Province”*³⁵.



54. Mapa con la zona de Santai Xian.

La tumba n° 1 en Fentaizui, una de las mayores del conjunto, podría servirnos de ejemplo para ilustrar la estructura de estos hipogeos, fig. 55. Como las demás de Santai Xian, ha sido excavada en los acantilados de arenisca situados a lo largo del río Fu. La tumba, de unos 27 metros de profundidad, tiene una de las estructuras más complejas. Un largo pasillo de acceso lleva a una puerta que se abre a una sala de entrada. Dos salas centrales, cada una con otras dos salas adyacentes una a la izquierda y otra a la derecha. Y otra sala al fondo con otras dos estancias adyacentes, una a cada lado. La altura máxima es de 2,55 metros. Toda la estructura fue horadada siguiendo una línea que se va inclinando desde el fondo hacia la parte delantera. Esta pendiente, típica según señala Ericsson del conjunto

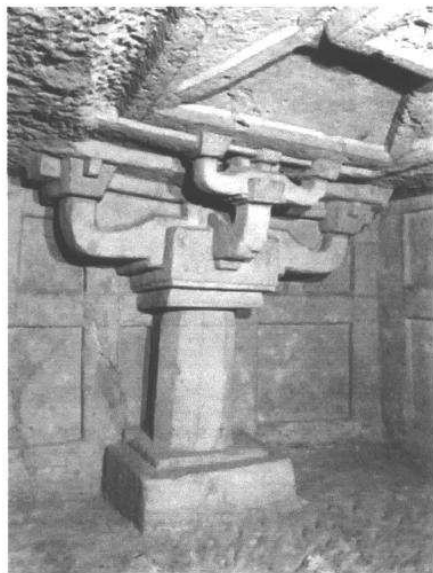
de Santai, se llevaría a cabo con el objeto de facilitar el drenaje de las aguas desde el interior hasta el exterior, y sería por tanto una de las razones del excelente estado de conservación del hipogeo.



55. Planta, alzado y vista del techo de la tumba nº 1 de Fentaizui.

Al igual que los hipogeos de Liu Sheng y su consorte, las tumbas de Santai Xian tienden a reproducir los palacios de los vivos. Además de la función y disposición de las estancias, han recreado numerosos detalles que dejan sobrada constancia de este interés. Se recrean elementos arquitectónicos comunes en la arquitectura civil, como los *dougong*, pilares rematados en ménsulas, que como vimos se empleaban, tanto en la arquitectura civil como en la funeraria, como elementos sustentantes. Estos elementos se realizaban en madera, pero en esta

ocasión han sido tallados directamente en la roca, y muchas veces cambian su función sustentante por la decorativa, fig 56.



56. Ejemplo de un *dougong* tallado y policromado. Tumba nº I de Hujiawan.

57. Hogar en piedra.
Tumba nº I en Tiantaishan. Santai Xian.
Sichuan.
Han Oriental.



Otro ejemplo de arquitectura simulada son los marcos de madera de los muros de las viviendas civiles. En este caso se han tallado en las paredes de las tumbas y a veces, incluso, presentan restos de una decoración a base de pigmentos que acusa aún más el parecido con las viviendas del exterior, fig 58. Recordemos la diferencia con la tumba de Liu Sheng donde sí se hallaron restos de una estructura de madera en el interior de la cámara principal.

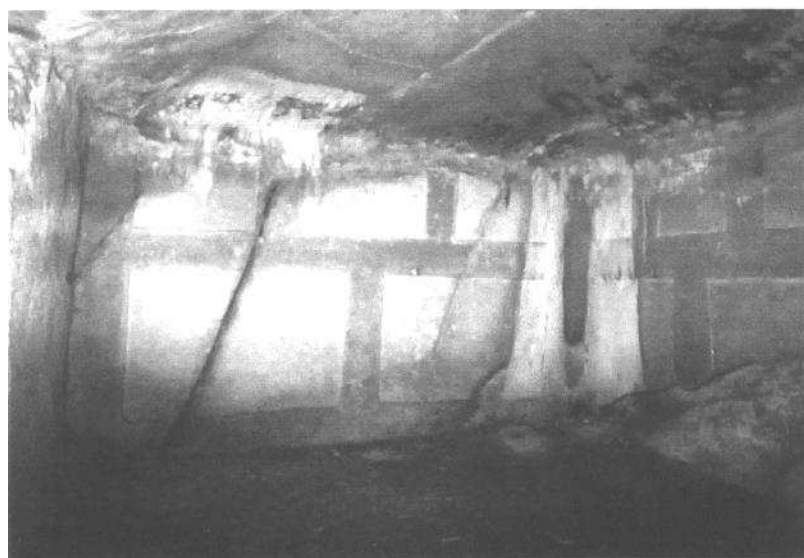
Los techos a veces también se tallan reproduciendo elementos arquitectónicos en relieve como vigas de madera, nervios o incluso la factura del ladrillo, fig 59.

También encontramos reproducidos en piedra tallada algunos elementos del mobiliario interior de las viviendas civiles como camas u hogares, figs 57 y 60.

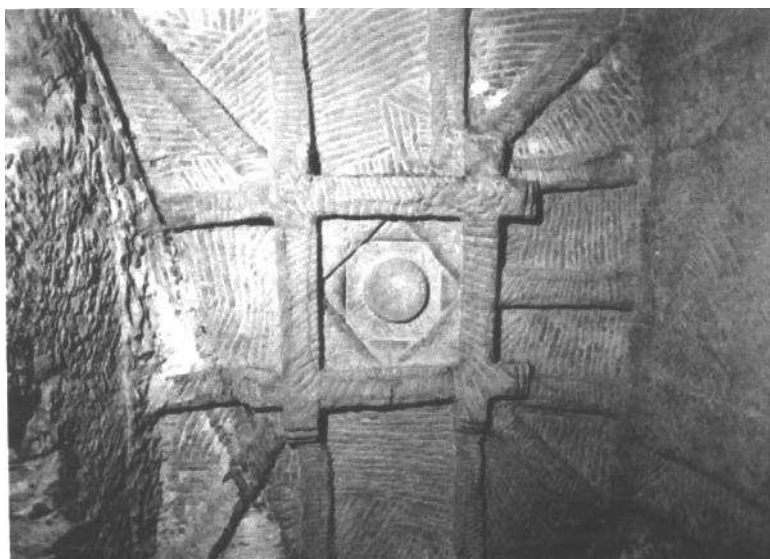


58. Arriba, imagen de los marcos de madera que estructuran los muros de las casas de un pueblo de Santai Xian.

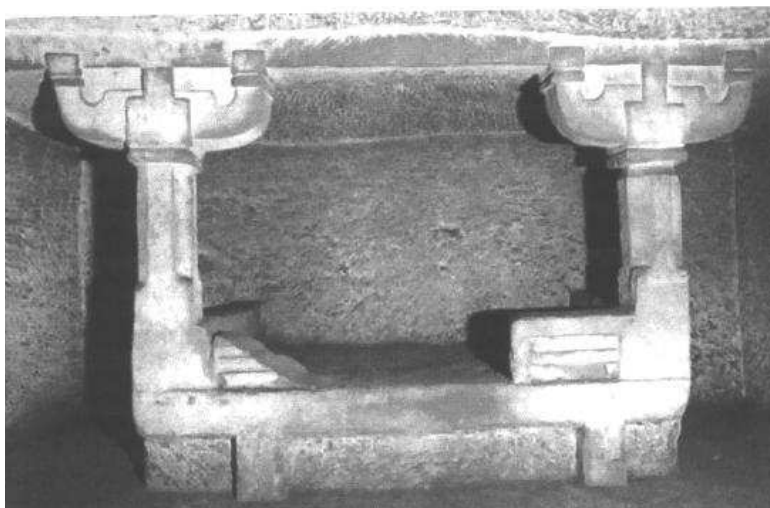
Abajo, imagen que muestra cómo se reproducen los marcos tallándolos en la piedra y policromándolos posteriormente.



59. Panel central del techo de una cámara en la tumba nº 1 de Dongzipai. Santai Xian, Sichuan. Han Oriental.
El techo de la sala está tallado imitando el efecto de la construcción con ladrillo.



60. Cama de piedra.
Tumba nº 1 en Liujiayan, Santai Xian, Sichuan.
Han Oriental.
La estructura de la cama se ha tallado directamente sobre la roca, el dosel reproduce la forma del *dougong*.



Revisando lo dicho sobre arquitectura funeraria Han, es fácil hacerse una idea, aún sin conocer la evolución de esta disciplina en los periodos posteriores, del alcance que debieron tener todas estas innovaciones. Es más, decir que los Han se limitaron a realizar cambios o mejoras en los cánones, estructuras o técnicas es una expresión que se queda bastante corta. En realidad estos cambios en la arquitectura sólo se producen como respuesta no sólo a una revisión de las costumbres funerarias chinas, sino a toda una nueva concepción de la muerte y de la vida.

2.2. e. Arquitectura funeraria tras la dinastía Han: el Periodo de División

En general puede decirse que pocas innovaciones se han producido después del periodo Han en cuanto a estructura y sistemas constructivos en la arquitectura funeraria china. Las dinastías del Norte y del Sur, los Sui y los Tang han seguido los modelos que se desarrollaron durante los primeros siglos de la época imperial. Esto, lógicamente, no es óbice para que se produjeran otros cambios. Las grandes diferencias se van a apreciar ahora sobre todo en el interior de las tumbas, en el perfeccionamiento de los sistemas constructivos, en la iconografía, el estilo formal y las técnicas decorativas, y en el contenido de las tumbas.

Las dimensiones, la ostentación y la complejidad de los diseños van a depender generalmente de la bonanza económica, de la estabilidad política y de la tendencia ideológica predominante en cada momento.

Durante el Periodo de División (220 – 589 d.C.), las dinastías del Sur e incluso las del Norte van a heredar en mayor o menor medida las prácticas funerarias de los Han.

Un aspecto que tampoco desdeñaron, a juzgar por la ubicación geográfica de los mausoleos, son las leyes geománticas: la mayoría de las tumbas se han situado con una colina a la espalda y una planicie delante donde se han distribuido el resto de los elementos que conforman el recinto funerario. Además el desarrollo producido durante la dinastía Han quedó también reflejado en la significación del espacio exterior, eligiendo para las tumbas imperiales lugares elevados, próximos a un río y de fácil defensa ante los continuos pillajes de las tumbas³⁶.

Para la construcción ha predominado el ladrillo, y las estructuras abovedadas, pero muchas veces se ha combinado con la piedra, sobre todo para las puertas.

Por sus dimensiones, Thorp destaca una tumba de los Wei del Norte: Yongguling, el mausoleo de la emperatriz regente Wenming (o emperatriz Feng, 442 – 490 d.C.), en Datong, provincia de Shanxi. Pese a que su origen es de la etnia Tuoba, (de origen turco-Xianbei), opta claramente por el modelo Han. La distribución de sus planos es similar a las anteriores, rampa de acceso, dos cámaras

centrales, techos abovedados contruidos en ladrillo y un gran túmulo encima. Tan sólo la cámara principal mide 6,4 por 6,8 metros en planta y 7,3 metros de altura, que junto a las medidas del resto del conjunto convierten al mausoleo en el mayor de los conocidos entre el periodo Han y el Tang³⁷. El hecho de que este mausoleo haya seguido los modelos Han no debe extrañarnos demasiado si tenemos en cuenta que Wenming fue regente y confidente del emperador Xiaowen (r. 471 – 499 d.C.), que ha pasado a la historia entre otras cosas por desarrollar una política de adopción de la lengua y la cultura sínicas, muy criticada por los tuoba acérrimos, pero que a la larga supuso la creación de nuevos lazos entre el norte y el sur.



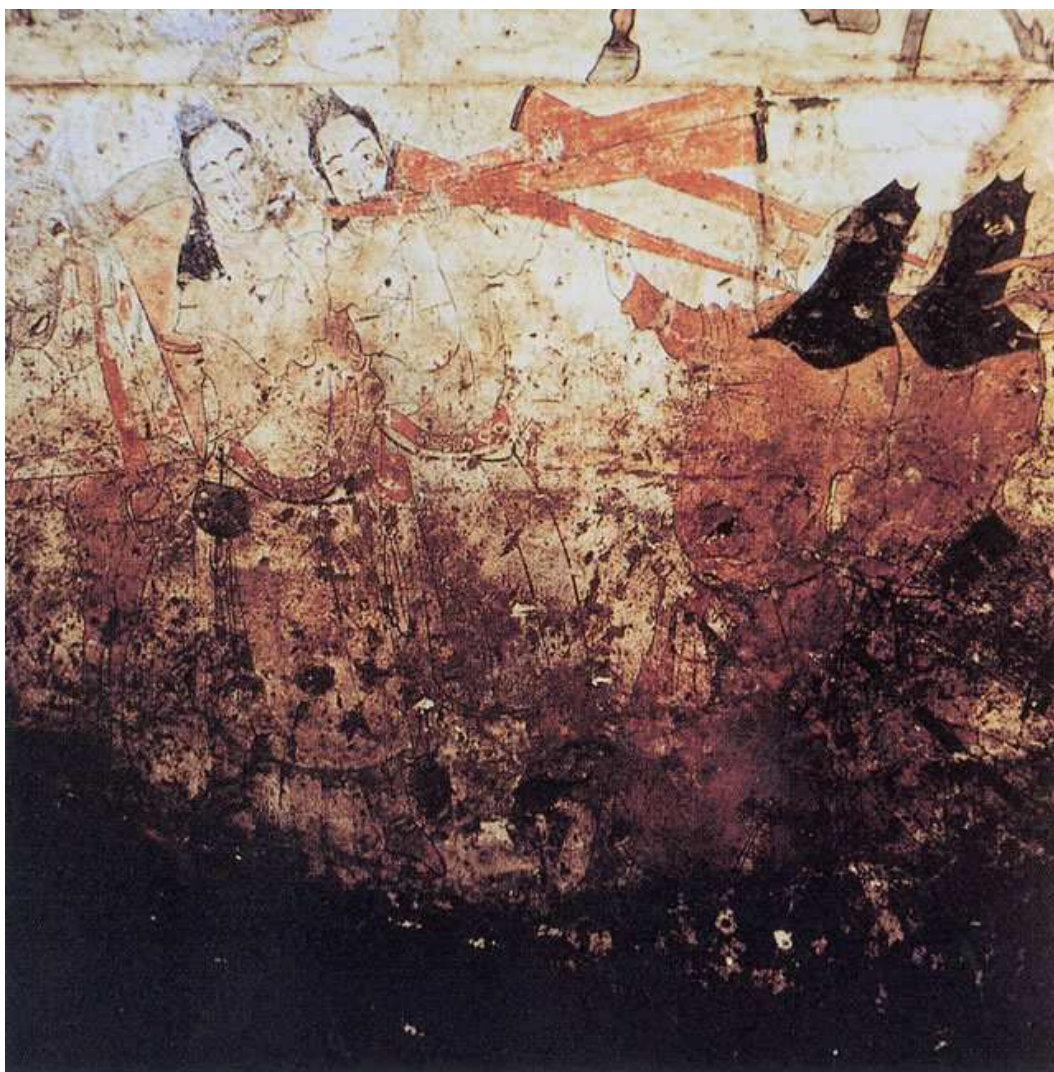
61. Escultura de un bixie.
Periodo de las Seis Dinastías.
Nanking.

Otra de las tradiciones Han que continúa durante las Seis Dinastías es la Senda del Espíritu. Frente a las tumbas imperiales se colocaban una pareja de pilares y otra de estelas funerarias. Normalmente se levantaba también una pareja de esculturas que representaban a dos *bixie*, uno con dos cuernos y otro con uno, por lo que a veces en occidente se les denomina unicornios, fig 61. En el caso de los mausoleos de la nobleza, las esculturas debían representar en cambio dos leones.

Si nos referimos a la decoración del interior de las tumbas podríamos decir que en general ha sido muy rica, y notables ejemplos lo avalan. Se extendía sobre planchas de barro que luego se montaban sobre los muros de ladrillo, recubriéndolos como si de un mosaico se tratara. Otras veces la decoración se aplicaba pintada directamente sobre el muro preparado. Estos murales funerarios representan además el inicio de la pintura en China.

El declive del confucianismo y el auge del taoísmo se han podido percibir también en la iconografía tumularia. Los programas han sido cada vez más variados, y han ido incorporando representaciones de toda índole: seres fantásticos, figuras de inmortales, guerreros, excursiones de la nobleza, escenas cotidianas, constelaciones, relatos históricos...

En este sentido podríamos destacar la tumba del general Lou Rui, del periodo Qi Septentrional, fallecido en el 577. Fue descubierta en 1979 en Tayuan, Shaanxi. La superficie pintada alcanza un total de 200 m². Tanto el programa iconográfico como su representación evidencian la influencia esteparia. Figuras de jinetes, soldados, caravanas de camellos, o veintiocho animales que simbolizan otras tantas constelaciones son sólo una pequeña parte de este universo tumulario, figs. 62-65.



62. Decoración mural de la tumba del general Lou Rui. Taiyuan, Shaanxi.

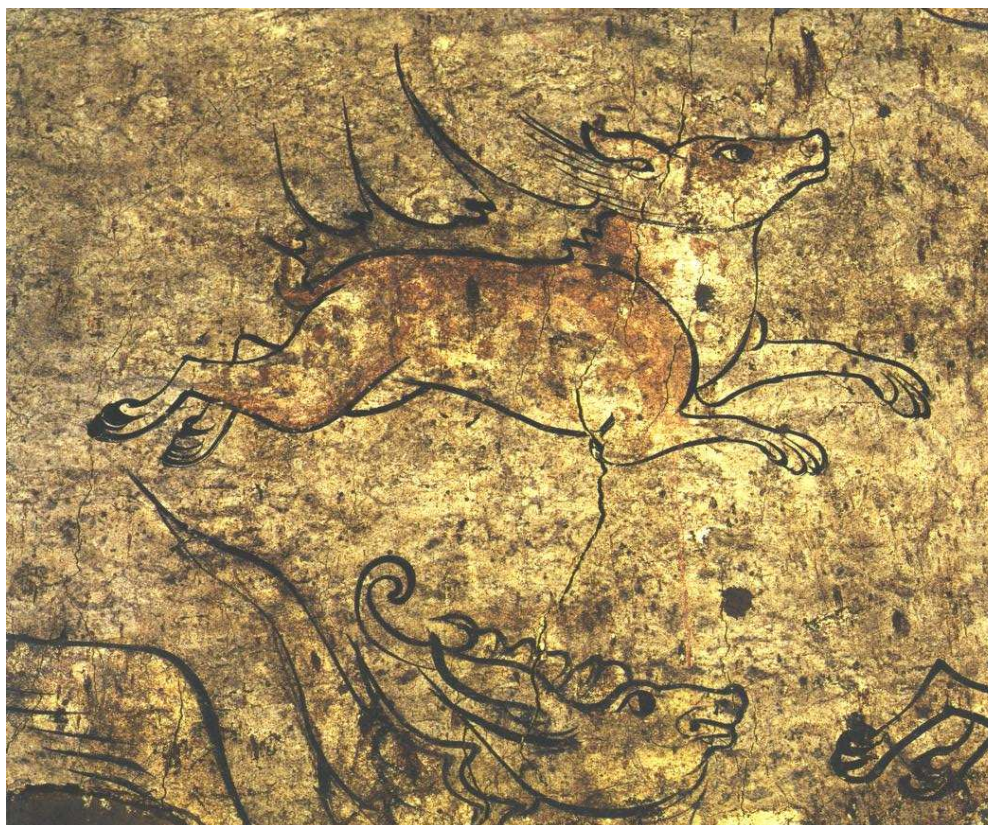


63. Mural de la tumba de Lou Rui.

64. Otro de los murales de la tumba de Lou Rui.

En este caso se reproduce un detalle de la representación de las 28 constelaciones, dispuestas a lo largo de las paredes y en el intradós de la cámara central.





65. Otro detalle de las constelaciones de la tumba de Lou Rui.

Antes de concluir este apartado, mencionar el reciente hallazgo, en julio del 2005, de doce tumbas de los Wei Occidentales en Shaling, pueblo cercano a Datong, Shanxi. Una de ellas albergaba unos murales, en excelente estado de conservación, que ocupan un área total de 24 m², distribuidos tanto en los muros de la cámara mortuoria como en el pasillo de acceso fig 66. Según el epitafio la tumba pertenece a la madre de un general, muerta en el 435. La excavación la está llevando a cabo un equipo del Instituto Arqueológico de Datong dirigido por Liu Junxi. Todo parece indicar que su estudio arrojará nuevas luces sobre el arte y la cultura material de los Wei Occidentales.



a.

66. a, b.

Imágenes de los murales de la tumba Wei Occidental de Shaling.

b.



Pero quizá el hecho fundamental que marque la época de las dinastías del Norte y del Sur sea la expansión del budismo. Su asentamiento va a impulsar de forma notable la escultura en piedra. Siguiendo la tradición india de Ajanta, se inicia la construcción de los magníficos templos rupestres chinos, Mogao (Dunhuang), Majiashan, Yungang, o Longmen. A lo largo de los siglos se siguen excavando cuevas que se revisten de una rica imagería. La marcada influencia inicial de Gandhara en la escultura en piedra irá poco a poco fundiéndose con la tradición estética china y eclosionará en un estilo único. Este es otro ejemplo más que ilustra el devenir histórico de la civilización china, que ha sabido siempre absorber las aportaciones de sus colonizadores sin dejar de imponer los rasgos distintivos de su identidad cultural.

2.2. f. La Dinastía Tang

A lo largo de este capítulo ha quedado patente que las tumbas son mucho más que meros contenedores de cuerpos y artefactos. Y el caso de la dinastía Tang es paradigmático en este sentido. Desde su llegada al poder, eligen como modelo más inmediato la dinastía Han, que se había destacado por su poder, esplendor y continuidad, lo cual ya es sintomático de las aspiraciones dinásticas de los Tang. Según el *Jiu Tang Shu* (Old Book on Tang / Old History of the Tang), cuando Gaozu es proclamado primer emperador Tang concede a su padre Li Bing y a su abuelo Li Hu los títulos póstumos de emperador, con los nombres de Yuanhuangdi (emperador Shizu) y Jihuangdi (emperador Taizu) respectivamente. Hasta ahora el título “Huangdi” había sido exclusivo de Qi Shihuangdi. Inmediatamente además Gaozu mandó erigir dos mausoleos para ellos: Xingningling y Yongkangling. De este modo adquieren automáticamente la categoría de ancestros. Es así como Gaozu establece la legitimación política de los Tang, estableciendo un pasado ancestral y un paralelismo con la dinastía Han³⁸.

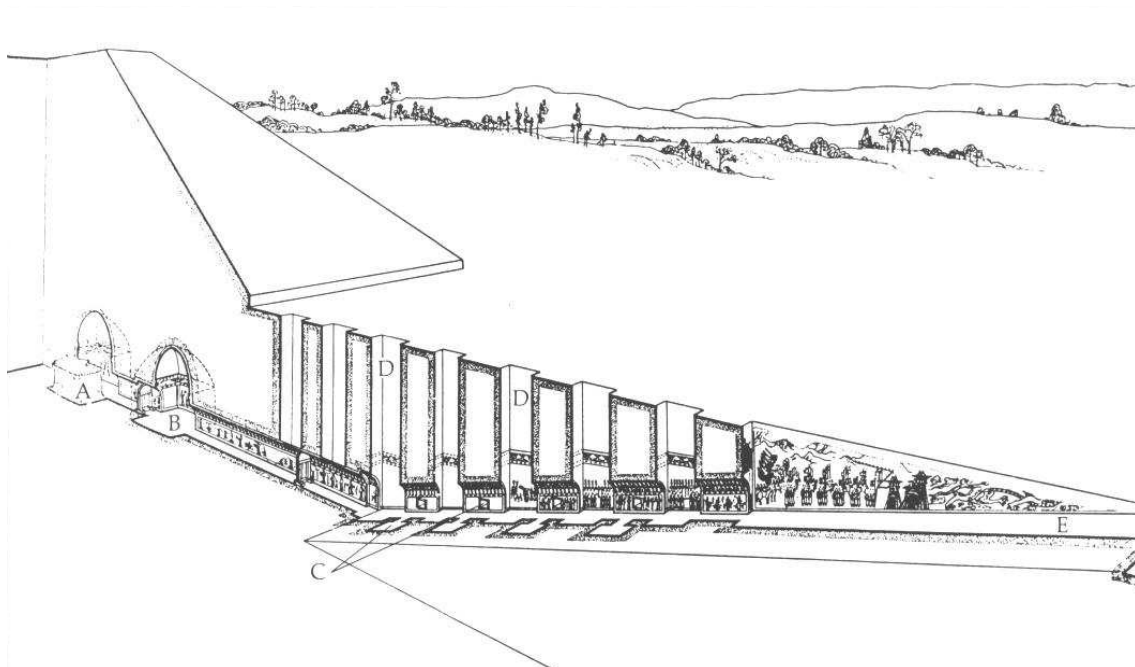
A. Generalidades.

Puede decirse *grosso modo* que los mausoleos imperiales de los Tang no se apartan demasiado del modelo Han y que, más que cambios drásticos, presentan diferencias sutiles.

Normalmente en lugar seguir la costumbre Han de erigir un túmulo artificial sobre la tumba, elegían un enclave de acuerdo con las normas del *fengshui* y construían el mausoleo bajo la montaña. Esta costumbre fue instituida, según recoge el *Xin Tang Shu* (The New Tang History), por la emperatriz Zhangsun (Wende), esposa de Taizong, cuya voluntad era un enterramiento modesto³⁹. Ciertamente es que levantar un túmulo artificial de grandes dimensiones era muy costoso tanto en recursos humanos como materiales, pero la diferencia restante entre esta opción y la de construir la tumba bajo la montaña constituía tan sólo una pequeña parte de los gastos globales de un enterramiento. Puesto que las tumbas

imperiales Tang no son generalmente lo que se dice modestas, los motivos que llevaron a la consolidación de esta tendencia debieron ser otros. En primer lugar está la intención de integrar la tumba en la naturaleza, que conlleva la sacralización del recinto y la deificación del morador de acuerdo con el carácter de las montañas en la tradición china. La naturaleza es perdurable, como lo es la dinastía. La montaña tiene además un claro carácter ascensional, y ha sido para muchas civilizaciones punto de comunión con la divinidad. Es también una de las manifestaciones más claras del poder de la naturaleza y por ende del poder imperial, y su posición elevada favorece la defensa e indica dominio.

Una de las innovaciones de los Tang se produce la orientación de las tumbas. Como señala Eckfeld, las necrópolis imperiales Tang se construyen siguiendo un eje norte-sur, con la tumba principal al norte y orientada hacia el sur, a diferencia de los Han, cuyas necrópolis se disponían en torno a un eje este-oeste, con la tumba principal al oeste y orientada hacia el este⁴⁰.



67. Sección de la tumba del príncipe Yide, Necrópolis Tang de Qianling, Shaanxi.

A: cámara funeraria.

B: Antecámara.

C: Nichos en el muro para la disposición del ajuar.

D: Pozos de ventilación.

E: Rampa de acceso.

La configuración de la estructura interna de los mausoleos es, en cambio, similar a la de los periodos precedentes: una serie de cámaras y antecámaras subterráneas con una rampa de acceso, y un conjunto de elementos en el exterior como templos, pabellones conmemorativos y de reunión, jardines, grandes avenidas, etc. Los recintos suelen estar amurallados, dotados de puertas de acceso y torres de vigía.

La tendencia general durante el siglo séptimo fue la prolongación de la rampa de acceso creando una galería, adornada con nichos laterales, llamados *xiaokan*, dispuestos guardando un orden riguroso, fig 67. Estos nichos responden a las necesidades de ubicación que demandan los nuevos ajuares funerarios. A lo largo de la rampa se excava una serie de pozos de ventilación que aportan aire fresco y luz diurna durante los trabajos de construcción.

La tumba del príncipe Yide mide un total de 100 m, desde el inicio de la rampa de acceso hasta el muro final de la cámara mortuoria. A lo largo de la rampa están dispuestos siete pozos de ventilación y, en el tramo más próximo a la cámara funeraria, hay cuatro pares de nichos para el ajuar. La rampa termina en un largo pasillo que conduce a las dos cámaras funerarias: la antesala y la cámara mortuoria, fig 67 .



68. Vista de los pozos de ventilación de la tumba de la princesa Xincheng. Dinastía Tang.

Un elemento epitomador de esta monumentalidad Tang son las Sendas del Espíritu (*shendao*), que como hemos mencionado, ya se empleaban en la dinastía Han. Sin embargo ahora se convierten en una prerrogativa imperial y alcanzan

unas dimensiones majestuosas y un aspecto imponente. Se engalanan con elementos tallados en piedra: pilares, estelas conmemorativas en las que se inscriben los epitafios y las gestas del difunto y estatuas que representan seres de diversa naturaleza: seres fantásticos y guardianes zoomorfos, caballos alados, animales exóticos, soldados, funcionarios o embajadores.

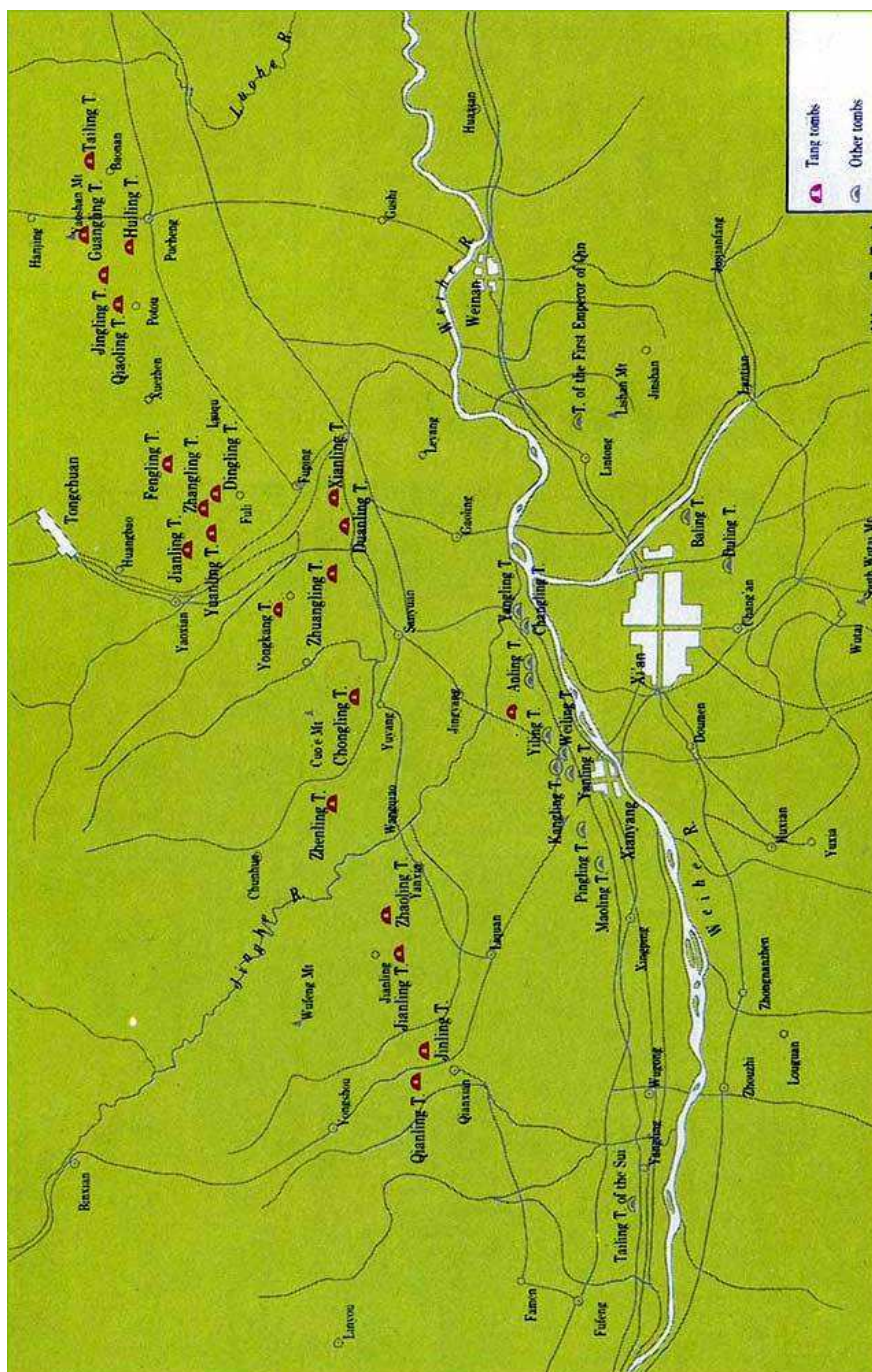
Los interiores de las tumbas Tang estaban además profusamente decorados. Los muros podían embellecerse con losas de piedra inundadas de motivos incisos o tallados en bajorrelieve y en los frisos podían combinarse baldosas de terracota estampadas y elementos en piedra. Pero si hay una decoración emblemática de las tumbas Tang es la pintura mural. Aunque, como hemos visto, los muros de las tumbas ya se habían decorado con esta técnica en periodos precedentes, los ejemplos de las tumbas Tang excavadas hasta el momento son de una calidad y una riqueza sin parangón. Dada la libertad de expresión que permite esta técnica, fue la preferida para cubrir las grandes superficies. Los motivos elegidos se hacían eco de los lujosos estilos de vida de sus ocupantes. Los programas iconográficos y los ajuares funerarios hablan no sólo del poder y la fuerza militar del difunto, como era habitual en épocas anteriores, sino también de su grado de refinamiento y cosmopolitismo, y de sus logros intelectuales.

Pese a que no realizan grandes innovaciones, hay algo que resulta inconfundible en el arte funerario de los Tang, y es que fueron capaces de imprimirle una huella inefable, una suerte de sofisticación y monumentalidad, que se ha convertido sin duda en su seña de identidad.

B. Localización de los principales complejos imperiales.

Si hay un área geográfica que debemos resaltar esa es la planicie de Guanzhong, en Xi'an. Allí están ubicados 18 mausoleos imperiales. Y a su alrededor un gran número de tumbas satélites. Este, por supuesto era un privilegio restringido, al que sólo podían acceder, en principio, los miembros de la familia imperial, y algunos funcionarios o militares de éxito.

La distribución de las tumbas no sigue un patrón cronológico, aunque sí que estaban, por supuesto, sujetas a las regulaciones suntuarias de la dinastía Tang. Además su ubicación era fiel reflejo del orden social establecido, y como tal se planeaba cuidadosamente y ningún elemento era dejado al azar.



69. Mapa de los mausoleos Tang en el área de Guanzhong, Xi'an.

Xianliang , tumba del emperador Gaozu (Li Yuan, r.618-626), al noreste del actual Sanyuan.
Zhaoling , tumba del emperador Taizong (Li Shimin, r.626-649), al noreste del actual Liquan.
Qianling , tumba del emperador Gaozong (Li Zhi, r.649-83) y de la emperatriz Wu Zetian , al noroeste del actual Qianxian.
Dingling , tumba del emperador Zhongzong (Li Xian, 684, 705-710), al noroeste del actual Fuping.
Qiaoling , tumba del emperador Ruizong (Li Dan, r.684, 710-712), al noroeste del actual Pucheng.
Tailing , tumba del emperador Xuanzong (Li Longji, r.712-756), al noroeste del actual Pucheng.
Jianling , tumba del emperador Suzong (Li Heng, r.756-762), al noroeste del actual Liquan.
Yuanling , tumba del emperador Daizong (Li Yu, r.762-779), al noroeste del actual Fuping.
Chongling , tumba del emperador Dezong (Li Shi, r.780-805), al noroeste del actual Jingyang.
Fengling , tumba del emperador Shunzong (Li Yong, r. 805), al noreste del actual Fuping.
Jingling , tumba del emperador Xianzong (Li Chun, r.806-820), al noreste del actual Pucheng.
Guangling , tumba del emperador Muzong (Li Heng, r.821-824), al norte del actual Pucheng.
Zhuanling , tumba del emperador Jingzong (Li Zhan, r.824-826), al noreste del actual Sanyuan.
Zhangling , tumba del emperador Wenzong (Li Ang, r.826-840), al noroeste del actual Fuping.
Duanling , tumba del emperador Wuzong (Li Yan, r.840-846), al noreste del actual Sanyuan.
Zhenling , tumba del emperador Xuanzong (Li Chen, r.846-859), al noroeste del actual Jingyang.
Jianling , tumba del emperador Yizong (Li Cui, r.859-873), al noroeste del actual Fuping.
Jingling , tumba del emperador Xizong (Li Xuan, r.873-888), al noreste del actual Qianxian.

70. Tabla de los mausoleos imperiales Tang del área de Guanzhong.

Para completar la totalidad de los mausoleos imperiales Tang a esta tabla hay que añadir los túmulos de los dos primeros ancestros Tang:

Taizu, (Li Hu), enterrado en **Yongkangling**, en Lingqian Sanyuan y **Shizu**, (Li Bing) enterrado en el mausoleo **Xinglingling**, en Yaodiandong, Xianyang.

Y añadir también los mausoleos de los dos últimos emperadores de la dinastía:

Zhaozong (Li Ye, r. 888-904) enterrado en **Wenling**, Luoyang, (Henan) y **Aizong** (Li Zhu, r.905-907) enterrado en **Haling**, Heze (Shandong).

De todas ellas sólo la tumba de Xizong ha sido excavada. Resultó ser bastante pobre puesto que se levantó ya en el declive de la dinastía. Sin embargo hay cuatro tumbas pertenecientes a miembros de la familia imperial Tang que sí han sido excavadas y permanecen abiertas al público: en la necrópolis de Qianling las tumbas de Li Xian (príncipe Zhanghuai, 654-684), Li Chongrun (príncipe Yide, 682-701) y Li Xianhui (princesa Yongtai, 684-701); y en la necrópolis de Qiaoling, Huiling, la tumba de Li Chengqi (muerto en el 741), primogénito del emperador Ruizong⁴¹. Los estudios llevados a cabo sobre sus respectivas configuraciones y sobre sus contenidos, unidos a los textos historiográficos coetáneos, constituyen los cimientos de todas las tesis actuales sobre el interior de los mausoleos de los emperadores Tang⁴².

C. Zhaoling y Qianling: paradigmas de la necrópolis imperial Tang.

Los dos mausoleos de mayores dimensiones del área de Guanzhong son Zhaoling, la tumba del emperador Taizong y Qianling, la de Gaozong, segundo y tercero en el orden de la dinastía respectivamente. Sólo sus dimensiones ya confirman el carácter alegórico de las tumbas imperiales Tang: el poder y la perdurabilidad del imperio y de la dinastía quedan bien patentes.

A unos 60 Km al noroeste de Xi'an, se encuentra **Zhaoling**, la necrópolis de Tang Taizong (Li Shimin, 599 – 649 d.C.). El mausoleo había sido inicialmente construido para la emperatriz Zhangsun, pero acabó siendo también la sepultura del emperador. Los trabajos comenzaron en el 636 y continuaron hasta la muerte del emperador, que fue inhumado en el 650.

El cementerio comprende, además del mausoleo del emperador, unas 200 tumbas satélites de príncipes, princesas, consortes, altos dignatarios y generales, cuyo celo y fidelidad les habían hecho merecedores de ser enterrados junto a su señor. De todas ellas se han localizado 167. Las necrópolis no sólo demostraban a vasallos y enemigos el estatus, el poder, o el refinamiento del emperador, también servían de recompensa e incentivo para sus siervos, dejaban constancia a la posteridad de las líneas de actuación que había seguido el jefe del estado y de

alguna manera perpetuaban la imagen de su persona que él mismo había elegido. En el caso de Zhaoling, según apunta Wechsler, la permisividad de Taizong a la hora de conceder privilegios de inhumación en la necrópolis sirvió también para apaciguar las quejas sobre el coste del mausoleo y el derroche con el que se estaba levantando. Incluso la decisión de Taizong de compartir el mausoleo con la emperatriz pudo tener los mismos fines políticos⁴³. Las tumbas satélites además están distribuidas siguiendo el esquema de la jerarquía social de la época. Así pues, por ejemplo los panteones de las princesas Changle, Xincheng y Chengyang hijas todas de la emperatriz Zhangsun, así como las tumbas de las concubinas de Li Shimin ocupan un lugar privilegiado, más cercano al mausoleo del emperador mientras que el resto de los hijos de las concubinas están situados a los pies de la montaña.

Otra forma de hacer patente la jerarquía es el tamaño y la forma de los túmulos. En Zhaoling lo más común es el túmulo de tierra batida en forma de cono, mientras que las tumbas de mayor estatus ostentan unos montículos en forma de pirámide truncada, haciendo clara referencia a los túmulos imperiales de la época Han.

Zhaoling es el mayor complejo funerario de los Tang. Mide 12 Km de este a oeste y 10 de norte a sur, abarcando un área de unos 200 km².

El conjunto del mausoleo imperial está excavado en la ladera del monte Jiuzong, con una cota de 1188 m sobre el nivel del mar. Zhaoling fue, como hemos visto, el primer mausoleo imperial Tang que se ubica directamente en una montaña en lugar de colocar encima un túmulo artificial. De los 18 mausoleos imperiales Tang diseminados a lo largo de la planicie de Guanzhong, 14 se ubican bajo montañas naturales.

El arquitecto principal fue Yan Lide (¿? - 656), el mismo que diseñó Xianling, la necrópolis de Tang Gaozu, y que llevó a cabo el ordenamiento urbanístico de la nueva Chang'an. Dispuso el mausoleo siguiendo un eje norte-sur, rodeado por un muro con cuatro puertas. La rampa de acceso medía unos 230 m de longitud y estaba bien guardada por cinco puertas de piedra.

La Senda del Espíritu discurría a lo largo de un kilómetro. Estaba flanqueada por al menos 68 esculturas con una altura media de 4 m. Al norte del

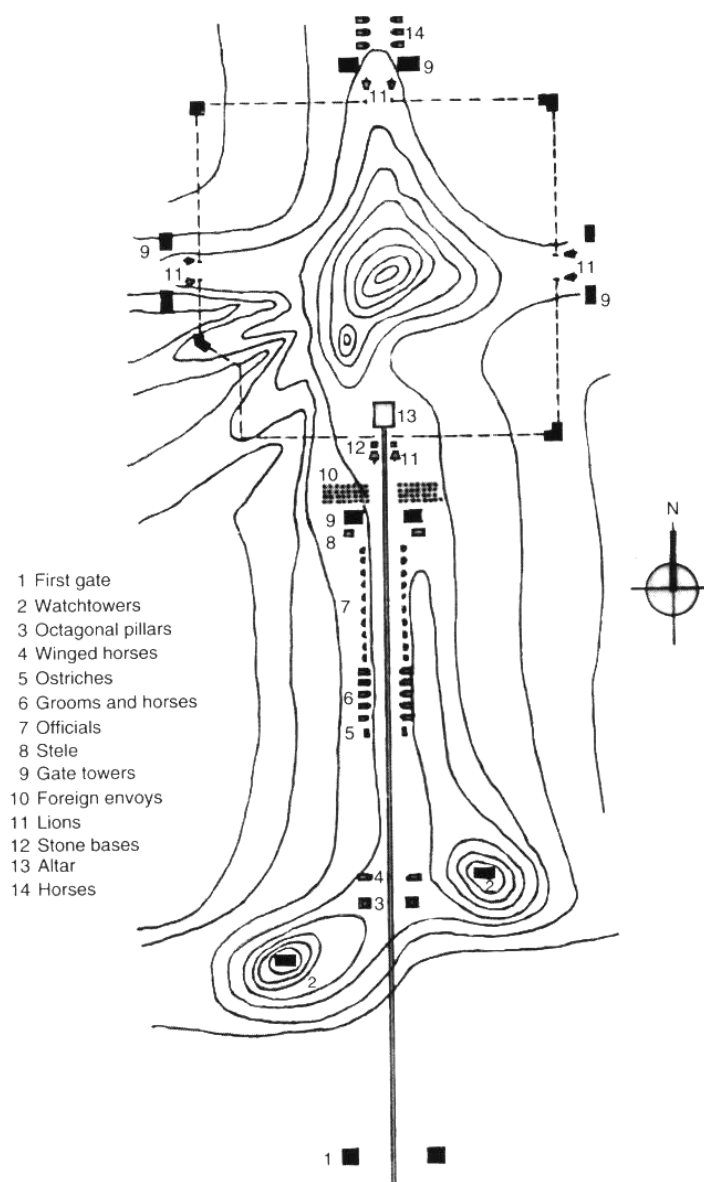
Ara Sacrificial, la puerta septentrional había 14 estatuas que representaban a jefes de minorías étnicas de las que sólo se conservan algunos fragmentos y tres pedestales con el nombre de los personajes que sobre ellos estuvieron representados: el khan turco Ashinasher, Longtu Qizhi, rey de Qarashar y el dirigente tibetano Nongzan. Wechsler destaca la importancia de este hecho, pues por primera vez se representan líderes vasallos del emperador, en lugar de enemigos sometidos como era habitual (como la escultura del caballo pisoteando a un xiongnu, por ejemplo, fig 45)⁴⁴. Al norte de estas figuras estaban los conocidos relieves de Los Seis Corceles del Emperador cap.IV, figs. 22-27 ⁴⁵. Las imágenes de los caballos se tallaron en losas de piedra de 2,5 m de alto por 3 m de ancho y estaban dispuestos en fila, enfrentados dos a dos, sobre las galerías este y oeste de la puerta norte.



71. Restos de una figura que originalmente estaría colocada en el tejado de un pabellón de Zhaoling.

Alrededor del mausoleo se construyó una verdadera ciudad, que reproducía la distribución de la capital en dimensiones reducidas, con templos, palacios y fortificaciones, todo lo necesario para el mantenimiento de la tumba imperial y de las necesidades póstumas del espíritu del emperador. El recinto estaba amurallado y su acceso custodiado por torreones de guardia. Este conjunto de edificios, construido sobre la vertiente sudoeste, era conocido popularmente como la “Ciudad

Imperial" y cubría una superficie de casi 80.000 m² (237 x 334m). Según las crónicas de la época en el 798 se restauraron o se construyeron de nueva planta 378 salas ⁴⁶. Ninguna de estas estructuras ha sobrevivido, tan sólo conservamos algunos restos que nos indican la colosal escala del conjunto. Por ejemplo la cola de un ave en piedra que estuvo colocada en el caballete del tejado del pabellón sacrificial y que mide 1,5 x 1 x 0,65 m de ancho y pesa más de 150 Kg, fig 71.



72. Plano de la ordenación exterior de Qianling.

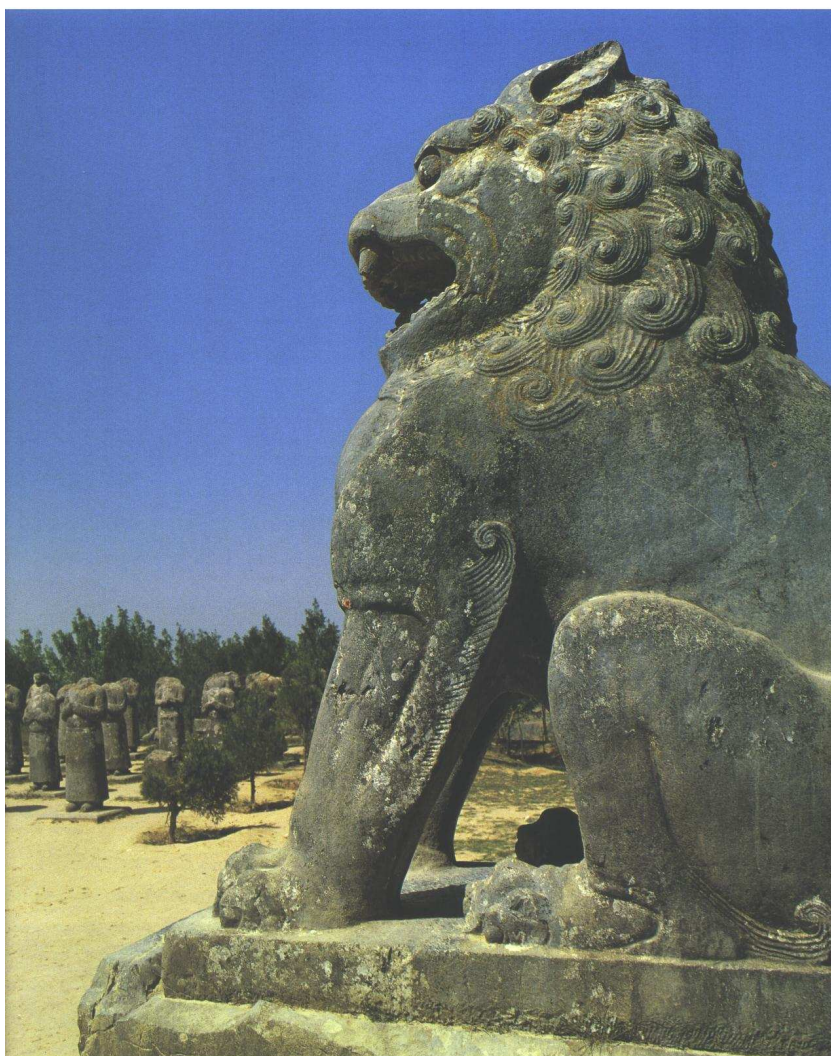
Qianling [*Kan-ling*], es el mausoleo del emperador Tang Gaozong (r. 648 – 683), y de su concubina Wu Zhao que se convirtió en emperatriz en el 690 con el nombre de Wu Zetian instaurando así el interregno de la dinastía Zhou. Está situado en Qianxian, a unos 80 km de Xi'an, Shaanxi. La propia emperatriz Wu Zetian dirigió su construcción que comenzó en el 683, tras la muerte del emperador Gaozong en Luoyang. Fue deseo de este último ser enterrado en Guanzhong. Para su ubicación dentro de la planicie, los geománticos eligieron Liangshan, una montaña a 1049 m de altura sobre el nivel del mar. Los trabajos se prolongaron durante siete meses, teniendo en cuenta los magníficos resultados, numerosos equipos de trabajadores debieron llevar a cabo la empresa, trabajando de sol a sol. Gaozong fue inhumado en el mausoleo en el año 684. Tras su deposición en el poder (705), Wu Zetian pidió ser enterrada junto a su esposo. El emperador Zhongzong finalmente le concedió el deseo, y allí permanece enterrada desde el 706.

El ajuar que alberga Qianling debe ser desde luego un tesoro cultural. Todo parece indicar que la tumba no ha sido profanada. De ser así y de haberse respetado la voluntad de Gaozong, expresada en el epitafio de sus estelas funerarias, de ser enterrado junto a sus obras artísticas más preciadas, en especial con sus textos y caligrafías favoritos, la tumba albergaría un tesoro cultural de inestimable valor. Siguiendo la política de conservación y prevención que el gobierno chino ha seguido para los mausoleos imperiales, la tumba de Gaozong ha permanecido cerrada. Pero, alimentado por intereses de diversa índole, y sobre todo por este inestimable pero “calculado” valor, el debate sobre si la tumba debe ser excavada o no aún sigue muy vivo.

Lo primero que destaca de Qianling es la orografía del terreno sobre el que se asienta. Liangshan tiene tres cimas, la más elevada al norte, bajo la cual se ubicó el mausoleo imperial, y al sur las Naitou, dos colinas de menor altura que actúan de puertas naturales de la necrópolis. Sobre cada una de ellas se ha colocado una torre vigía, fig. 72.

El área que ocupa el mausoleo imperial está enmarcada por un muro exterior, que describe una forma trapezoidal, casi un cuadrado. Sus lados oscilan entre 1450 y 1582m de largo aproximadamente, con un perímetro total de 5920m, que comprende un área de unos 2.4km²⁴⁷. Tiene un grueso aproximado de 2,4 m. En el muro se abren cuatro puertas, de unos 2,7m de ancho, una en cada punto

cardinal, que se conocen además con los nombres de los animales de las cuatro direcciones. Eckfeld resalta que toda la disposición del mausoleo responde hasta en el detalle de la ubicación de las puertas a los planos de Chang'an⁴⁸. Delante de cada una de las puertas y en el exterior del recinto, se levantan una pareja de leones, fig. 73, y otra de torres, a modo de custodios. En la puerta septentrional además hay 6 caballos dispuestos dos a dos.



73. Escultura de un león custodio el mausoleo de Qianling.

Tomada desde la puerta meridional. Al fondo se aprecia el grupo escultórico de los embajadores extranjeros.

Los arqueólogos suponen cuál es la estructura interior basándose en las crónicas históricas y en los trabajos de campo llevados a cabo en la superficie por The Cultural Relics Management Committee in Shaanxi Province entre 1958 y

1960. La tumba imperial, estaría cerrada con una gran puerta de piedra sellada con hierro fundido. A la tumba se accedería a través de una gran rampa de acceso de 63m de largo y 3,9m de ancho. Sus muros estarían cubiertos con losas de piedra de un grueso de 50cm cada una, fijadas y reforzadas por elementos metálicos (cadenillas de hierro), con un resultado realmente sólido. Este tipo de construcción se corresponde con lo recogido en el *Xin Tangshu* (The New Tang History).



74. Senda del Espíritu. Qianling.

Fotografía tomada desde la mitad, aproximadamente, de la Senda, mirando hacia el norte del conjunto. Al fondo se divisa la cima más alta de Liangshan, bajo la cual se encuentra el mausoleo de Gaozong y Wu Zetian.

Al sur del conjunto está la Senda del Espíritu, que arranca desde el altar sacrificial y la puerta meridional del recinto, fig. 74. Mide más de 1 km. Las figuras de piedra se disponen por parejas, una enfrente de la otra, a cada lado del camino. El recorrido comienza flanqueado por dos pilares octogonales. Después una pareja de caballos alados y otra de avestruces talladas en relieve, fig. 75. Eckfeld destaca el valor simbólico de las esculturas de la Senda del Espíritu, metáforas del poder

imperial y civil de los Tang. Algunas remiten de forma más directa a la administración imperial, frente a otras representaciones cuyo significado alegórico es menos literal⁴⁹.



75. Escultura de un avestruz de la Senda del Espíritu de Qianling.
ca. 683, piedra tallada.

El caso de los avestruces es paradigmático. Por un lado remiten al poder y al cosmopolitismo de los Tang, pues se sabe que dos fueron tributos a los Tang, una del khan de los turcos occidentales en el 620 y otra del gobernante de Tukhara en el 650. Por otro lado, los avestruces remiten al ave fénix, y hay quien sostiene que incluso son representaciones figuradas de éste⁵⁰.

A la pareja de avestruces le suceden cinco pares de caballos enjaezados con sus respectivos mozos de cuadra, aunque hoy sólo se conservan seis de ellos, fig. 76. Tras los caballos con sus respectivos encargados, se levantan otras diez parejas de figuras, miembros de la guardia imperial, conocidas con el nombre de *Shi Ong Zhong*, fig. 77. Su escala es colosal, con una altura media de unos 4 metros. Deliberadamente se han omitido detalles superfluos en su representación, tan sólo se señala el tocado y la túnica propios de su rango y como único atributo ostentan una gran espada que sostienen con las manos cruzadas sobre su pecho. La escala, la

iconografía y el manifiesto hieratismo de las representaciones logran una impresión general de máximo respeto.

76.
Caballo con su mozo de cuadra.
Esculturas de la Senda del Espíritu de Qianling. Piedra tallada.



Tras la guardia están las dos estelas funerarias (*shixiang*), fig. 78. Al oeste la del emperador, de 6,3 m de alto por 1,9 de ancho. El epitafio fue redactado por la propia emperatriz y proclama una serie de alabanzas a la labor militar y administrativa de Gaozong. Los más de 8.000 caracteres que la componen están inscritos con la caligrafía del emperador Zhongzong, y después de haber sido tallados en la piedra, sus trazos se rellenaron con polvo de oro. Al este se encuentra la estela de Wu Zetian de 6,3 m de altura, 2,1 de ancho y 1,5 de fondo. Es famosa por ser la única estela que carece de inscripción por expreso deseo de la emperatriz. Este gesto obedece según se dice a la convicción de Wu Zetian de que fueran las generaciones venideras las que juzgaran tanto sus aciertos como sus errores. Sin duda que así ha sido, una prueba de ello son las inscripciones que aparecen grabadas en su estela, unas trece, realizadas durante los periodos Song y Jin, otra la gran cantidad de escritos, más o menos ortodoxos, ue la figura de la única emperatriz de China aún hoy sigue inspirando.



77. Esculturas de miembros de la guardia imperial que flanquean la Senda del Espíritu de Qianling. Piedra tallada.

78.

**Estela funeraria de la necrópolis
de Qianling.**

La estela es portada por una tortuga, símbolo universal de la longevidad y por ende de la eternidad.
Por otro lado, recuerda el origen de la escritura, cuya función primordial era la comunicación con los ancestros.



Las estelas preceden a las torres ya mencionadas, que anteceden cada una de las puertas de entrada al recinto principal. Sin embargo, en esta puerta sur, entre las torres y la pareja de leones custodios se levanta un monumental conjunto de 61 estatuas de piedra, que representan a embajadores extranjeros y comandantes de minorías étnicas, fig. 79. La escala de estas esculturas, a tamaño natural, contrasta profundamente con la de la guardia imperial. No así su ausencia de atributos –simples túnicas civiles casi uniformes, sin ostentación y sin arma alguna- y su pose respetuosa, con las manos de nuevo unidas a la altura del pecho. Estos emisarios estuvieron presentes en las exequias del emperador y atestiguan, para las generaciones venideras, el poder de los Tang más allá de sus propias fronteras. Por otro lado Eckfeld señala un significado adicional de estas representaciones, como símbolo de la dominación y el sometimiento asociados a los ritos sacrificiales y a la liberación de líderes extranjeros como conmemoración de las exequias⁵¹. Paludan por su parte sugiere que las figuras podrían sustituir la inhumación de los dignatarios, que quizá hubieran preferido enterrarse en su país de origen en lugar de seguir la tradición de los enterramientos alejados de acólitos⁵². Lamentablemente, las estatuas han sido decapitadas, víctimas del vandalismo durante la dinastía Ming.



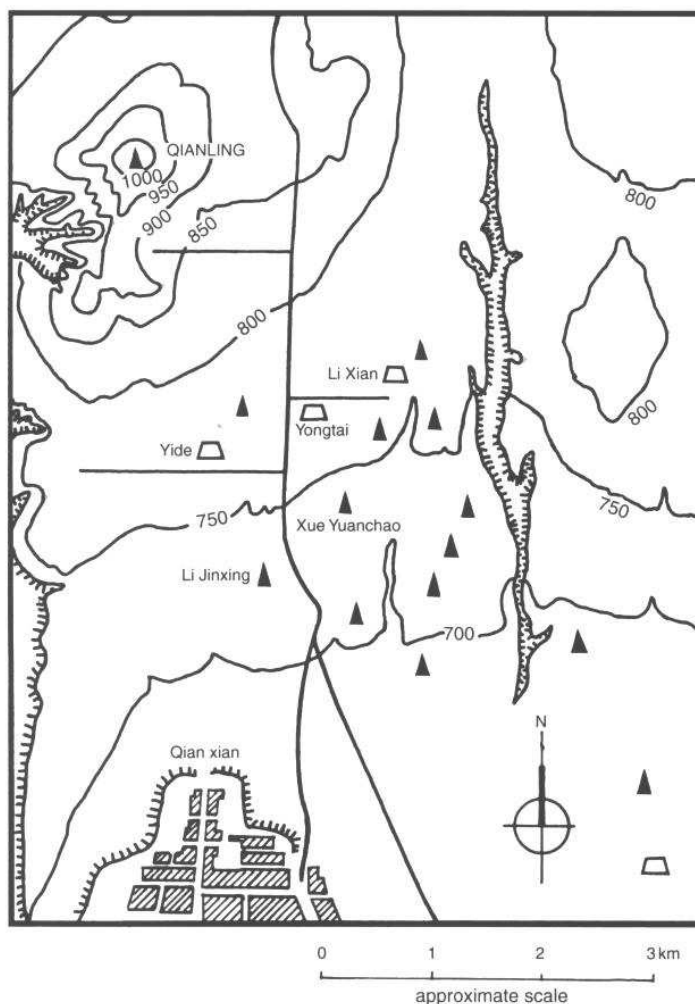
79. Esculturas de los 61 embajadores de minorías étnicas. Qianling.

El mausoleo imperial de Qianling, cuenta entre unas y otras con un total de más de 100 esculturas. Todas ellas en piedra y con dimensiones majestuosas. Si hoy en día aún nos producen una inefable impresión, qué no produciría entre las gentes del siglo séptimo.

D. Tumbas de príncipes Tang excavadas: lo que en verdad conocemos.

Como ya comentamos, la política marcada por el gobierno chino se ha centrado en buscar un equilibrio entre investigación y conservación en lo referente a la arqueología y a las reliquias culturales. En ese sentido, se ha optado por excavar las tumbas principescas en lugar de las imperiales. Expresada de esta manera, la premisa parece sencilla, aunque cualquier entendedor concluirá rápidamente que el enunciado en sí es bastante pobre. Varios otros factores intervienen en él como por ejemplo la enorme riqueza arqueológica aún sin desentrañar o, como no, el aspecto lucrativo. Pero como las reflexiones que nos ocupan en este estudio deben ser otras, valga esta sencilla alocución para seguir el hilo de nuestra exposición.

80. Mapa de referencia que muestra la ubicación de las principales tumbas satélites de Qianling que vamos a mencionar a lo largo de este apartado.



El estudio de las tumbas satélites que acompañan a la tumba imperial (*peizang mu*) en las necrópolis Tang, nos facilita una idea bastante aproximada de lo que puede ser la estructura y la decoración interiores de las tumbas imperiales, sobre todo las tumbas principescas. Hemos podido comprobar que en cada complejo funerario la jerarquización se hace ostensiblemente patente en el exterior, no sólo por los hitos colocados sino también por la propia ubicación de las tumbas. Esto mismo sucede en los interiores, por lo que debemos suponer que las tumbas imperiales son de mayor escala, mayor riqueza decorativa, y albergan un mayor número de bienes.

De las dos necrópolis Tang que hemos analizado, Zhaoling y Qianling, hay que resaltar, por la luz que han arrojado sus respectivos estudios, las tumbas siguientes. Dentro de las tumbas satélite de Zhaoling, destacan sobre todo la de la princesa Xincheng (hija de Taizong y la emperatriz Zhangsun, enterrada con el ritual debido a una emperatriz en el 663) y la de Wei Zheng (Consejero privado, Marqués de Zeng, enterrado en el 642). Después les seguirían las tumbas de la princesa Changle y su esposo el comandante consorte Changsun Chong (643); la princesa Chengyang y su esposo el comandante consorte Xue Guan (670 – 673) y Li Ji, Ministro de Obras Públicas, Gran Preceptor del Heredero Imperial y Duque de Xiong, 670)⁵³.

Dentro de los trabajos arqueológicos de Qianling, entre 1960 y 1972, el Cultural Relics Management Committee of Shaanxi Province excavó cinco tumbas de gran valor documental⁵⁴. Son las tumbas de la princesa Yongtai (Li Xianhui 684-701), el príncipe Zhanghuai (Li Xian 654-684), el príncipe Yide [I-te] (Li Zhongrun 682-701), Li Jinxing y Xue Yuanchao, fig. 80.

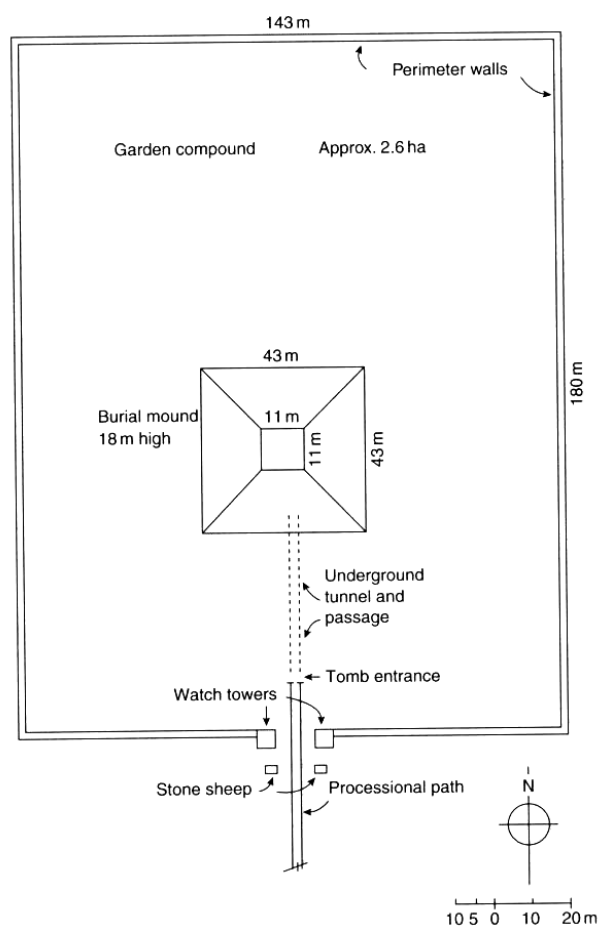
Antes de pasar al análisis de alguna de las tumbas satélites destacadas, se debe hacer el siguiente apunte. Sabemos la identidad de los personajes distinguidos con el privilegio de acompañar al emperador en su lugar de descanso por las crónicas y por los restos exteriores conservados. Pero evidentemente no todas las tumbas se conservan. Por los mismos medios también conocemos la práctica de la degradación llevada a cabo después del óbito, por la que un emperador podía retirar un título póstumo, llegando incluso a la apertura del féretro y a la exposición pública de sus restos, además de la destrucción de su mausoleo. Las razones de este escarnio solían ser antes políticas que conductuales. Igualmente podía suceder lo contrario, es decir, que los restos de un difunto se trasladaran con pompa y boato a otro osario, para devolverle el estatus perdido en vida. También hay que tener en cuenta las tumbas que han sido saqueadas o han sufrido actos vandálicos. Y finalmente las sucesivas remodelaciones realizadas con el correr del tiempo.

Si hay un ejemplo claro de estos avatares es la tumba del príncipe Zanghuai [*Chang-huai*], (Li Xian, 654 – 684), en Qianling. Li Xian era el sexto hijo de Taizong, y el segundo de los que tuvo con Wu Zetian. Precisamente debido a las

intrigas de esta última, fue degradado y exiliado en las postrimerías de su vida y finalmente forzado a cometer suicidio. Se le enterró como un plebeyo en Bazhou, Sichuan. En el 685, sólo un año después de su muerte, se le devuelve el título de Príncipe de Yong y se celebran oficialmente sus exequias, aunque se le deja en la misma sepultura. En el 705, tras la muerte de Wu Zetian, su hermano menor, Zhongzong manda exhumar sus restos que son enterrados de nuevo, en el 706, en un gran mausoleo digno de su rango y construido ex profeso en Qianling. En el 711 el rango del príncipe Li Xian se eleva al de Príncipe Heredero, y consecuentemente se renueva su mausoleo, y se le añaden nuevos elementos de tipo emblemático⁵⁵.

El mausoleo de Li Xian es el paradigma de las tumbas satélites de príncipes de alto rango, y no sólo por sus circunstancias, figs. 81 y 82. Fue excavada en los años 1971 y 72, se halló prácticamente intacta y su estado de conservación es excelente. Además fue construida en uno de los periodos de mayor esplendor de la dinastía. Por todo esto su estudio es clave para concebir una idea ajustada del interior de los mausoleos imperiales.

81.
Esquema de la distribución exterior
del mausoleo de Li Xian.



La organización exterior del mausoleo de Li Xian, situado a 3 km al sudeste del de Gaozong, reproduce, aunque a menor escala, el esquema general de las tumbas imperiales que ya por entonces se había asentado. Sigue una disposición axial norte-sur. Desde el sur se recorre el camino procesional hasta la entrada al recinto, de una única puerta precedida por las esculturas en piedra de dos carneros –iconografía ligada a su posición- y dos torres de 4.5 m de altura y base de 5 m².

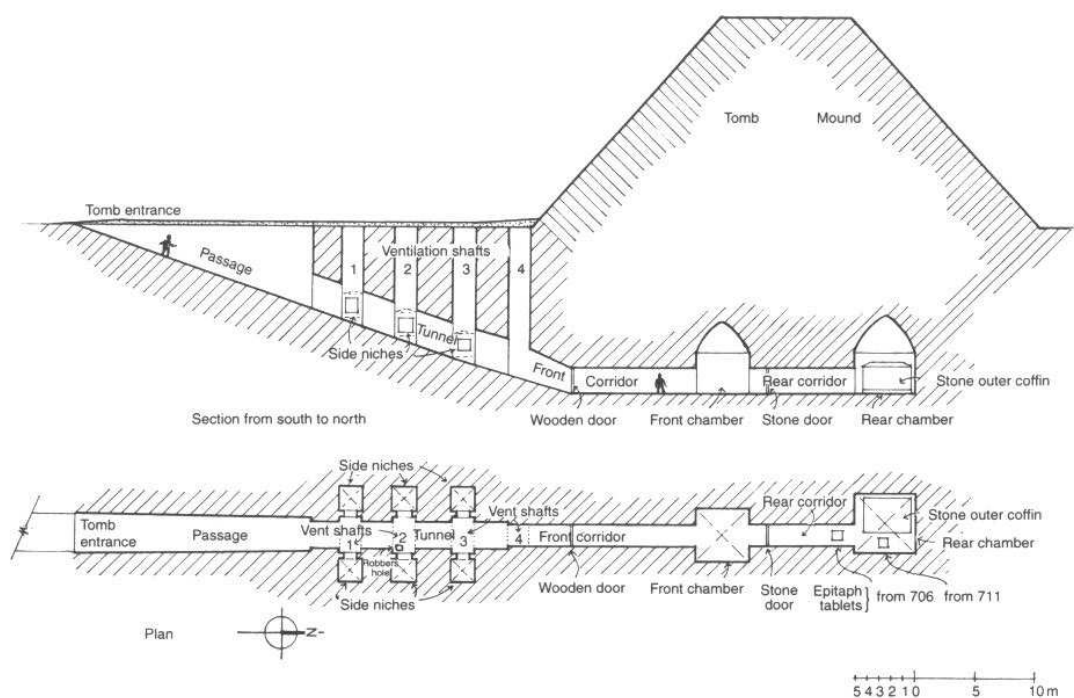
El túmulo tiene forma de pirámide truncada, y está realizado en tierra batida, con una altura de 18 m. Todo el recinto ocupa una superficie de 2.6 hectáreas y está enmarcado por un muro perimetral.

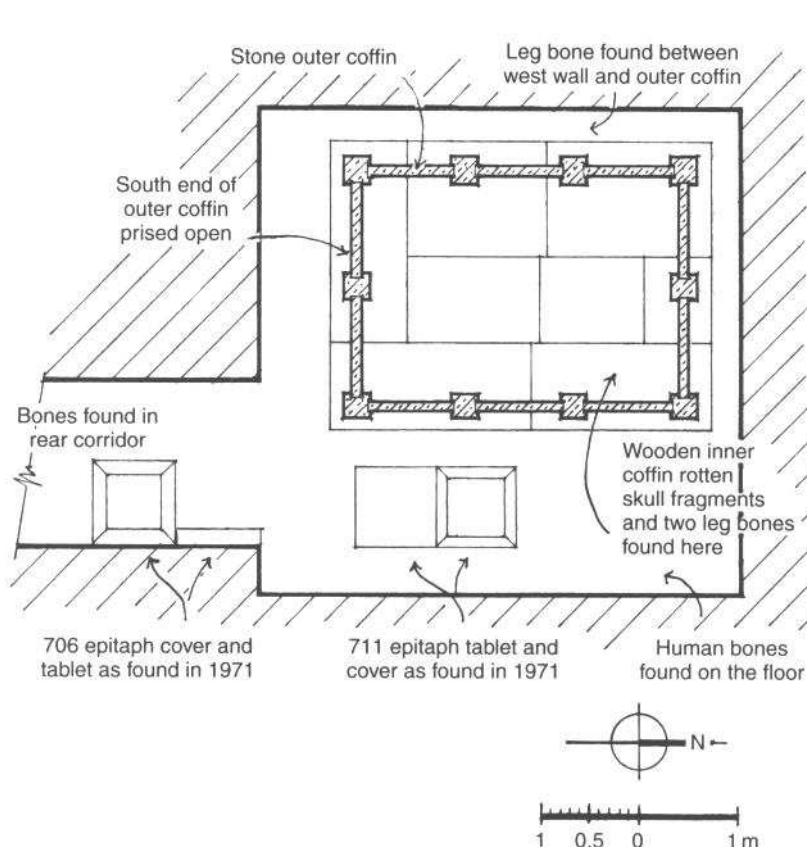
Su estructura interior sigue la descrita en el apartado de *Generalidades* (2.2.f-A). Una rampa de acceso con cuatro pozos de ventilación y seis nichos laterales. Un pasillo central, al que se accede a través de una puerta de madera y que conduce a una antesala abovedada de base cuadrada. A través de una puerta de piedra de doble hoja se accede al corredor principal, que comunica con la cámara mortuoria, también abovedada y de base cuadrada. Tanto en la entrada como en el interior de la cámara mortuoria hay dos estelas funerarias con sus correspondientes epitafios en escritura *kaishu*, aunque lo normal era que hubiera sólo una.

82.

Arriba: sección de sur a norte de la tumba de Li Xian.

Abajo: planta de la tumba de Li Xian.





83.

Detalle de la planta del mausoleo de Li Xian.

Muestra la cámara mortuoria y su entrada. Se aprecia la ubicación de las dos estelas funerarias, el lugar donde se hallaron los restos de huesos y la colocación de los ataúdes (exterior de piedra e interior de madera).

En cuanto a la disposición del interior de la cámara mortuoria, fig. 83, podemos decir que la mayor parte del espacio era ocupado por un sarcófago exterior realizado con losas de piedra, depositado a su vez sobre una plataforma también de piedra labrada. El sarcófago reproducía con detalle la forma de una vivienda, con una altura de 2 m y una base de 4 x 3 m. Dentro había un ataúd de madera muy deteriorado con los restos de Li Xian y parte del ajuar funerario que había sido robado. Se han hallado otros restos tanto en el interior del sarcófago de piedra como en la cámara mortuoria y el corredor principal. Se cree que son los restos de la Consorte Imperial Fang, que probablemente fueron arrastrados por el agua.

Dentro de lo que hemos visto en este apartado, ya hemos podido apreciar que el rango del difunto no sólo se percibía en la escala mayor del mausoleo, muchos otros elementos indicaban su posición social y sus lazos familiares. Todo este sistema estaba bien regulado. Reproducimos aquí un esquema basado en los estudios de Su Bai sobre las distinciones jerárquicas en las tumbas Tang del área de Xi'an⁵⁶.

Tipo y descripción	Rango	Subdivisiones
<p>Ling: Mausoleos de tres cámaras.</p> <p>Epitafios en estelas de jade.</p>	Emperador	
<p>Tipo 1: Tumbas de dos cámaras de forma cuadrangular.</p>	Usada exclusivamente por miembros de la familia imperial de grado I y oficiales de alto rango con méritos especiales.	
<p>Tipo 2: Tumbas de una sola cámara de tipo cuadrangular.</p>	<p><i>Grados 1, 2 y 3:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Cámara mortuoria de aproximadamente 4 m². 	<p><i>Grados 1 y 2:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Sarcófago en piedra sobre plataforma también en piedra. • Puertas en piedra. <p><i>Grado 3:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Únicamente puertas en piedra.
<p>Tipo 3: Tumbas de una sola cámara, excavada en la tierra, sin revestimiento de ladrillo, principalmente para los grados 6, 7, 8 y 9.</p>	<p><i>Grados 4 y 5:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Cámara menor de 3.5 m² • Plataforma de ataúd en ladrillo. <p><i>Grados 4 y 5:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Cámara menor de 3.5 m². • Plataforma de ataúd en ladrillo. • Cámaras mayores que la de los rangos inferiores. <p><i>Grados 6, 7, 8 y 9 y ocasionalmente sin ningún rango.</i></p>	
<p>Tipo 4: Fosas rectangulares excavadas en la tierra.</p>	Plebeyos	
<p>Tipo 5: Fosas verticales, con aperturas laterales y tumbas a medio cubrir.</p>	Plebeyos	

La decoración interior de las tumbas, su calidad, escala, profusión e iconografía tampoco se escapaban a las regulaciones. Durante la dinastía Tang, la mayoría de los interiores, ya fueran de arquitecturas funerarias, palaciegas, religiosas, civiles o públicas –exceptuando, lógicamente las viviendas y demás edificios de las clases sociales inferiores- estaban decorados principalmente con pintura mural (*bihua*). Los ejemplos que han resistido el paso del tiempo provienen en su mayoría de la arquitectura funeraria. De casi todos ellos desconocemos la autoría. Cuando no es así es porque o bien se recoge su realización en alguna crónica, o bien están firmados –algo poco habitual-. En general son trabajos de taller, cuyas diferentes calidades se perciben sobre todo en los pequeños detalles. Los aprendices realizaban las partes menos importantes de las figuras, como los pies o las manos, así como los procedimientos técnicos menos complejos como el relleno de color. Los más experimentados se encargaban por el contrario del encaje y el delineado, así como de las partes más significativas de las figuras como los rostros o los ropajes⁵⁷.



84.

Detalle de uno de los murales de la tumba de Li Xian, donde aparece representada, por primera vez, la llegada de visitantes extranjeros para participar en las exequias.

Muro este de la rampa de acceso. Total de la escena: 242 x 184 cm. Museo provincial de Shaanxi.

Si nos referimos al estilo, durante la dinastía Tang se percibe la intención clara de representar la realidad de forma fidedigna. En este sentido se aprecia un marcado interés por lograr una sensación de volumen. Se busca representar más lo individual que lo colectivo, sobre todo en los retratos de las figuras y en los pequeños detalles que las caracterizan, fig. 84.



85. Observando un pájaro y capturando una cigarra.

Mural de la tumba de Li Xian, pared oeste (sección sur) de la antecámara. 175 x 168.
Museo Provincial de Shaanxi.

Los temas que se representan son muy variados. La mayoría de las representaciones evocan lo tangible, más que lo sobrenatural. Muchos de los motivos iconográficos provienen de una tradición que, como ya hemos visto, se remonta a la dinastía Han: animales de las cuatro direcciones, seres fantásticos, guardias, oficiales, comitivas, temas ecuestres, músicos, escenas de caza, arquitecturas, escenas del interior de la corte, etc, fig. 85.

Las composiciones se adecuan al marco del espacio para el que son concebidas. Muchas veces el ritmo y la sucesión de los programas iconográficos se subraya reproduciendo elementos arquitectónicos como pilares o vigas. La profundidad se consigue mediante la superposición de figuras, o mediante la reducción de su tamaño a medida que se alejan, hecho que también contribuye a la jerarquización de los personajes, fig. 86.



86. Vista del interior de la tumba de la princesa Yongtai.

Necrópolis de Qianling.

En esta imagen se puede apreciar el uso de elementos arquitectónicos para secuenciar las representaciones. La composición de la escena representada en el muro del fondo, se adapta al marco de la puerta, siendo las dos figuras más próximas a ésta de mayor tamaño, para lograr una sensación de profundidad y a la vez para distinguir su importancia frente a las otras. Probablemente las primeras sean damas de compañía más cercanas a la princesa, y las segundas sirvientas de menor rango.

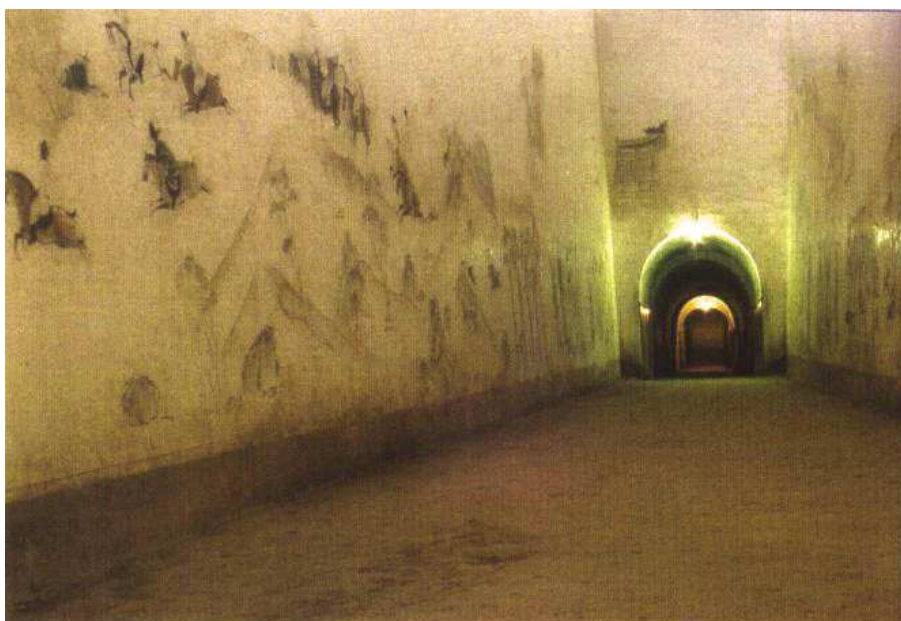
La perspectiva suele ser lineal. Los fondos son en su mayoría planos, aunque a principios del siglo VII ya se introduce el paisaje, fig. 87. Este alcanza el grado de género en sí mismo a principios del siglo VIII⁵⁸.

Los programas iconográficos giran en torno a la vida del personaje al que pertenece la tumba. A modo casi de epitafio, hacen patentes sus aficiones, sus ocupaciones, sus posesiones, sus dotaciones, etc.

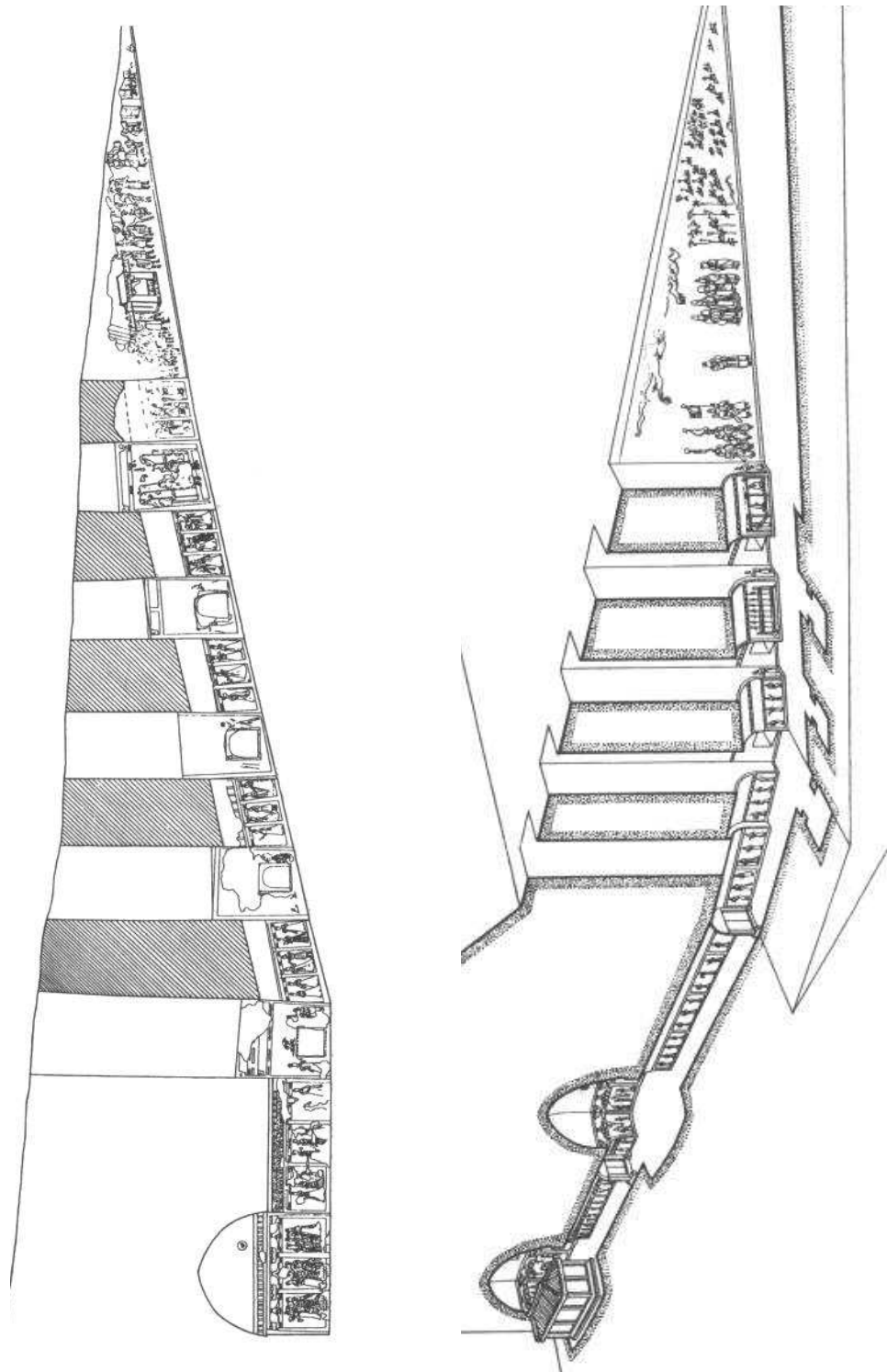
87.

Imagen tomada de la decoración mural de la tumba de Li Xian.

Sobre el muro occidental de la rampa de acceso se ha representado una escena de polo a cielo abierto, con un paisaje de fondo.



A continuación reproducimos el croquis de los murales de las tumbas de la princesa Xincheng y del príncipe Li Xian, fig. 88. Mediante su comparación se puede apreciar cómo se organizaban los programas iconográficos en función de a quién fueran destinados. En la tumba de la princesa Xincheng la decoración gira en torno a las figuras femeninas y la vida cotidiana dentro del gineceo. Sin embargo en la tumba de Li Xian predominan las representaciones de guardas y oficiales. El mismo hecho se repite en los programas de la tumba del príncipe Yide



88.

Izquierda: esquema del programa iconográfico de la tumba de la princesa Xincheng.

Derecha: programa iconográfico de la tumba del príncipe Li Xian.

Si las estructuras tumularias reproducen las viviendas civiles, la decoración de sus interiores también. Los programas iconográficos se distribuyen siguiendo los esquemas de las viviendas palaciegas.

En las zonas más exteriores, como las rampas de acceso y el primer tramo del pasillo central, se representan motivos relacionados con la vida pública del difunto, como comitivas, arquitecturas, milicias y demás elementos emblemáticos⁵⁹.



89. Mural de la tumba del príncipe Li Chongrun, donde aparecen representadas unas torres vigía. Rampa de acceso a la tumba.

En el tramo central (galería de entrada y corredor principal en tumbas de una sola cámara, y también en la antesala en tumbas de dos cámaras), las representaciones pertenecen al ámbito administrativo que se llevaba a cabo en las salas de audiencia de palacio. Así se suelen representar su guardia personal, sobre todo custodiando las puertas, eunucos y demás miembros de la burocracia. También se representan en este sector sus aficiones preferidas como la caza, el polo o las excursiones a caballo.

90. Eunucos de los murales de la tumba de Li Xian.





91. Criados trasladando una maleta. Tumba de Su Sixu, Xi'an.
106 x 77 cm. Museo Provincial de Shaanxi.

Finalmente, en la cámara mortuoria y en la galería que la precede se reproducen escenas relacionadas con los aposentos privados y con la provisión de todas las necesidades que tendrá el difunto en su otra vida: asistentes personales, músicos y bailarinas, caballerizas, graneros, etc.

2.2. g. Arquitectura funeraria tras la dinastía Tang

Durante la dinastía Song la cremación, tradición no nativa de origen budista, se desarrolló más ampliamente, a pesar de la oposición de los moralistas confucianos para quienes era un claro signo de ingratitud filial. Sin embargo los emperadores siguieron reproduciendo los patrones de enterramiento establecidos

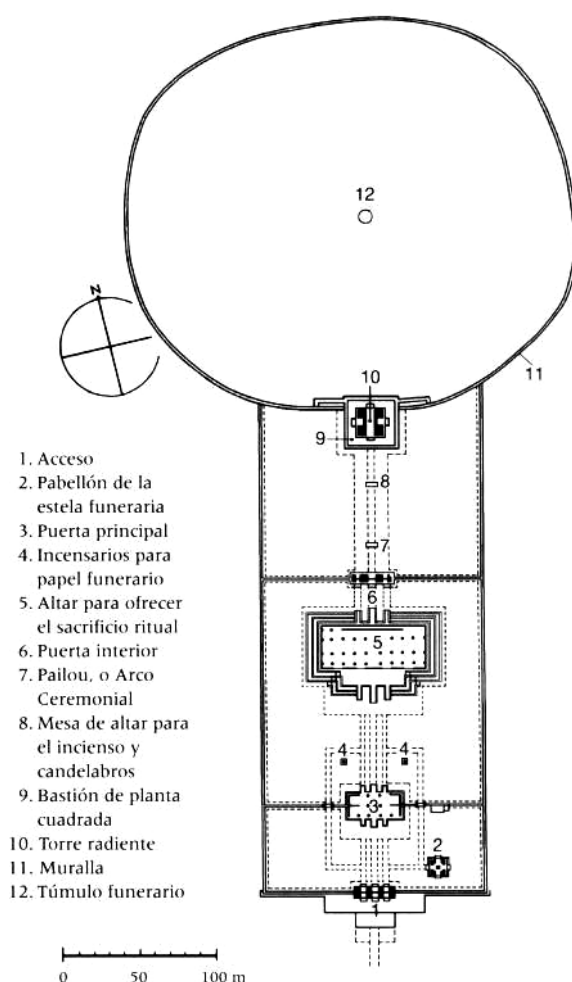
en las dinastías Han y Tang, aunque sin el esplendor alcanzado por estas. El gran complejo funerario imperial de la dinastía Song Septentrional (960-1127) se encuentra en Gongyi, Henan. Allí están enterrados siete de los nueve emperadores Song junto a centenares de tumbas satélites. Yongzhao, el mausoleo de Renzong (r. 1022-1063) está abierto al público, al igual que Yongding, el mausoleo de Zhenzong (r. 998-1022).

El origen mongol de la dinastía Yuan hizo que se abandonaran las prácticas funerarias autóctonas chinas, así que hubo que esperar a la dinastía Ming para recuperar el boato y las magníficas dimensiones de las dos épocas doradas precedentes.

Tanto las tumbas imperiales Ming como las Qing se encuentran en el área de Pequín, salvo el mausoleo Xiaoling del emperador Ming Hongwu (Zhu Yuangzhang, 1328-1398), el primer emperador Ming enterrado en Nanjing (primera capital Ming), provincia de Jiangsu. El emperador Yongle (Zhu Di, 1360-1424), trasladó la capital a Pequín y mandó construir su mausoleo, Chanling, en las inmediaciones. El gran complejo funerario Ming se denomina Ming Shisanling, las “13 tumbas de la dinastía Ming”. Su construcción comenzó en 1409 y se prolongó, de acuerdo con las necesidades, hasta 1644⁶⁰.

La necrópolis de Changling se encuentra a unos 50 km al noroeste de Pequín y se extiende sobre el valle del monte Tianshou, de nuevo la elección del enclave se ve determinada por los principios del *fengshui*. Abarca una extensión de unos 40 km². La distribución exterior es similar a las de la dinastía Tang, aunque con un mayor número de elementos, bien porque se han conservado, bien porque se añadieron respondiendo a las nuevas necesidades surgidas con el correr del tiempo. A Changling se accede a través de un *pailou* o *paifang*, un gran arco conmemorativo de cinco vanos, 14 x 29 m, levantado en 1540. Decorado con relieves en un excelente estado de conservación donde están representados leones, dragones y lotos. Desde el *pailou*, a un kilómetro hacia el noreste, está la Gran Puerta Roja (*Dahongmen*) que marca la entrada al complejo. La Senda del Espíritu se extiende a lo largo de unos 7 km. Está flanqueada por 18 pares de estatuas, 12 de animales mitológicos y reales, y 6 de funcionarios y militares. Tras la senda se abre la Puerta del Dragón y del Fénix (*Longfengmen*), con tres vanos. Esta puerta abre paso a tres sucesivas terrazas, rodeadas por un muro perimetral, en cuyo interior se levantan estructuras para el mantenimiento y el seguimiento de las de

las ceremonias funerarias. En la primera de ellas, a la derecha está el pabellón de la estela funeraria, y las esculturas en piedra de un camello y un dragón. A la siguiente terraza se accede a través de la Puerta del Favor Eminente (*Longenmen*), donde se levanta el pabellón del mismo nombre con una planta de 67 x 29 m. En la tercera terraza se levanta otro *pailou* y el gran altar sacrificial. Una torre amurallada de planta cuadrada señala el acceso a la tumba imperial, rodeada a su vez por otra muralla.



92. Planta del mausoleo imperial de Yongle.

En general podemos tomar el ejemplo de Changling como modelo típico de organización de los mausoleos imperiales de las dinastías Ming y Qing. Lógicamente habrá aspectos que varíen, pero no serán estructurales sino superfluos como la extensión, el número de esculturas o las características concretas de los elementos ubicados en la superficie.

Del periodo Qing hay que señalar las tumbas Dong y las Xi: las tumbas imperiales del Este y las del Oeste respectivamente. El primero en ser enterrado en las tumbas del Este fue el emperador Shunzhi (Fulin, r.1644-1661). La tradición mandaba que sus sucesores fueran construyendo sus necrópolis en los alrededores de Xiaoling –mausoleo de Shunzhi. El complejo de las tumbas Qing del Este se conoce con el nombre de Qingdongling. Está ubicado a unos 125 km. al noroeste de Pequín, en Zunhua, Hebei. Dentro de esta gigantesca necrópolis destacan las tumbas de los emperadores Shunzhi (r.1644-1661), Kangxi (r.1662-1722), Qianlong (r.1736-1796), Xianfeng (r.1851-1861), Tongzhi (r.1862-1875), y de la emperatriz regente Cixi (m. 1908). El complejo alberga también cuatro mausoleos con los restos de 136 concubinas imperiales y un mausoleo para princesas.

El emperador Qing Yongzheng (Yinzhen, r.1722-1735), quiso romper la tradición inaugurando un nuevo complejo funerario al Oeste. Este complejo se conoce con el nombre de Qingxiling y está ubicado a unos 125 km. al suroeste de Pequín, en Yixian, Hebei. Tras inaugurar este complejo, Qing Yongzheng estableció la norma de que los sucesivos emperadores de la dinastía ubicaran sus necrópolis alternativamente en el complejo del Este y en el del Oeste, de modo que ninguno fuera enterrado junto a su predecesor.

Las tumbas imperiales del Este cubren una superficie de unos 2.500 km², son el mayor complejo funerario de China. Su construcción comenzó en 1661 y se prolongó durante 272 años. El primero en establecer su mausoleo allí fue el emperador Shunzhi, primero de la dinastía. Los mausoleos más ricos son sin duda Jingling del emperador Kangxi (Xuanye, r.1661-1722) y Yuling del emperador Qianlong (Hongli r.1735-1796), los emperadores que reinaron durante el periodo de mayor bonanza de la dinastía.

Shunzhi ubicó su mausoleo Xiaoling al abrigo de la montaña Changduan, de acuerdo con las indicaciones del *fengshui*. Su Senda del Espíritu mide 5 km y está

custodiada por 18 pares de figuras. El mausoleo cuenta con puertas, torres, estelas, puentes, pabellones, etc. La distribución de las tumbas dentro del complejo funerario traduce el sistema de subordinaciones jerárquicas establecido en la dinastía. La tumba de mayor distinción es Xiaoling, alineada con la cima más elevada de la montaña. El resto de los mausoleos están distribuidos en abanico a su alrededor. Esta subordinación se hace aún más patente si recorremos los Caminos Sagrados, que prácticamente reproducen el organigrama social, y así, las Sendas de las tumbas de las mujeres van a parar a las de sus esposos, y estas a su vez mueren en la de Xiaoling.

Las tumbas imperiales del Oeste de la dinastía Qing, ocupan un área de unos 800 km². Su construcción comenzó en 1730. En este complejo están enterrados cuatro emperadores Qing (Yongzheng, Jiaqing, Daoguang y Guangxu), tres emperatrices, siete princesas y un número indeterminado de concubinas imperiales. El último emperador Qing que fue enterrado allí fue Guangxu (Zaitian r.1875-1908), en su mausoleo Chongling⁶¹. El mausoleo principal de la necrópolis es Tailing, de Qing Yongzheng, primero como hemos visto en ser enterrado en el complejo. Para su emplazamiento se eligió la montaña Yongning. Junto a Tailing y Chongling destacan Changling, el mausoleo del emperador Jiaqing (r.1796-1820), y Muling del emperador Daoguang (r. 1821-1850).

Tanto Qingdongling como Qingxiling mezclan elementos y tradiciones chinos con nuevas aportaciones de la civilización manchú.

Para finalizar apuntar que entre el 2000 y el 2004 un total de 17 tumbas de las dinastías Ming y Qing fueron declaradas Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO.

¹ BUCKENS, Fernand: « *Les antiquités funéraires du Honan Central et la conception de l'âme dans la Chine primitive* » en *Mélanges chinois et bouddhiques*, n° 8 (1946 – 47), p.2.

² Hemos empleado las traducciones de ZHANG, Juwen: *A Translation of the Ancient Chinese 'The Book of Burial (Zang Shu)' by Guo Pu (276-324)*. New York, Edwin Mellen Press, 2004, Serie chinese studies n° 34; y de FIELD, Stephen L.: *The Zangshu, or Book of Burial by Guo Pu (276 – 324)*. © Mayo del 2003 disponible en Internet: http://www.fengshuigate.com/zangshu.html#_ftn2.

³ Zhuangzi 22.11. El Zhuangzi, es el segundo texto fundacional de la tradición taoísta, su autor es el maestro Zhuang Zhou, y su redacción se remonta al periodo en el que florece esta corriente de pensamiento, es decir entre el 350 y el 300 a.C. Según el historiador

Sima Qian (145? – 86? a.C.), era oriundo de Meng (probablemente en el estado feudal de Song) y vivió en los tiempos del rey Hui de Liang (370 – 319 a.C.) y del rey Xuan de Qi (319 – 301 a.C.), por lo que debió ser además contemporáneo de Mencio. La cita que hemos recogido se obtiene a partir de la traducción de NEEDHAM, Joseph: Science and Civilisation of China, Cambridge; Cambridge University Press, 1974. II:76.

⁴ El *Zangshu* consta de un total de diez capítulos denominados *interiores* (caps. I-IV); *exteriores* (V-VIII) y *misceláneos* (IX- X).

⁵ Aunque la práctica del *fengshui* se remonta al menos hasta el neolítico, la primera vez que aparece documentado el término es en este pasaje del *Zhangshu*.

⁶ Debido a que la traducción de estos términos geográficos puede perder cierta precisión al pasar del chino al inglés y de éste al castellano, adjuntamos seguidamente los términos originales: *qiu*, que hemos traducido por cerro, pero que también podría interpretarse como colina u otero; *long* traducido como risco; *gang* como loma y *fu* como montículo.

⁷ Según la antigüedad de las fuentes, se pueden encontrar variaciones en los Cuatro animales míticos. Así el Dragón puede asociarse con el color verde en lugar del cerúleo pues en verde se considera una variación del azul, el tigre blanco puede sustituirse por el unicornio (*qilin*), el Pájaro bermellón o rojo por el Fénix (*fenghuang*), y la tortuga puede representarse acompañada de una serpiente que se enrosca en su cuerpo, figura que se identifica como el Guerrero Oscuro.

⁸ SCARPARI, Maurizio: Antigua China. La civilización china desde sus orígenes a la dinastía Tang. Barcelona: Ediciones Folio, 2000, p. 31.

⁹ HAN, Zhongmin: A Journey through Ancient China: from the Neolithic to the Ming. London: Muller, Blond & White, 1985. P.71.

¹⁰ SIMA QIAN: *Shiji*, VI, 239.

¹¹ THORP, Robert L.: “Architectural Principles in Early imperial China: Structural Problems and Their Solution”. The Art Bulletin. Vol 68. Nº 3. Septiembre 1986. p. 362.

¹² THORP, Robert L.: “The Qin and Han Imperial Tombs and the Development of Mortuary Architecture” en KUWAYAMA, George. ed: The Quest for Eternity: Chinese Ceramics Sculptures from the People’s Republic of China. San Francisco: Chronicle Books LLC, 1987. Pp. 18 – 20.

¹³ THORP: *Ibid* (TQFE), p. 20.

¹⁴ Entrevista publicada en el periódico *Xinhua*, el 29 de julio del 2006: “*Tomb of 1st emperor’s grandmother unearthed*”.

¹⁵ China Heritage Quarterly. China Heritage Project, The Australian National University. Nº 7, Septiembre 2006.

¹⁶ CERVERA, Isabel: “Entre lo real y lo semejante” en Guerreros de Xian. Tesoros de las dinastías Qin y Han. Barcelona: Forum Barcelona 2004: Lunweg, D.L. 2004. P. 13.

¹⁷ Todos estos datos proceden del *Shiji*. Los recoge LEDDEROSE: Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art. Princeton: University of Princeton Press, 2000, p 53; para lo que a su vez emplea la traducción de YANG, Hsien-yi y YANG, Gladys: Selections from Records of the Historian by Szuma Chien. Beijing: Foreign Languages Press, 1979. pp 163,179,189.

¹⁸ LEDDEROSE: op cit (nota 17), pp. 51-52.

¹⁹ LEDDEROSE: *ibid*, p. 55.

²⁰ Según las fuentes literarias, anteriormente los sacrificios y ritos de veneración dedicados a los gobernantes se realizaban, todos ellos, en un complejo ceremonial situado en la capital (Ledderose: *ibid*, p. 55). El hecho de que el Primer Emperador mandara construir su propio templo sacrificial es una más de las acciones emprendidas por él mismo en pro de consolidar su dinastía y de perpetuar su nombre, arrogándose el puesto predominante en la jerarquía ancestral.

²¹ Este dato lo recoge Ann Paludan a partir del artículo de Peter HESSLER: “*Rising to life: treasures of Ancient China*”, Nacional Geographic Magazine. 2001.10, pp 48-67 y la Shaanxi Travel and Tourism Press: “*Awakened: Qin’s Terracotta Army*”, p.50. PALUDAN: Chinese Sculpture. A Great Tradition. Chicago: Serindia Publications Inc. 2006, p.63.

- ²² Los datos han sido recogidos por Paludan, *ibid*, pp. 63-65 y 518; y por Ledderose, *op cit* (nota 17), pp. 55-56, quien a su vez se apoya en lo recogido por WU, Hung: “*From Temple to Tomb: Ancient Chinese Art and Religion in Transition*”. *Early China*. 13, 1988, pp 78-115; y ZHAO KANMING: “*Qin Shihuang lingbei er, sn, si hao jianzhu yizhi*” (Architectural remains nº 2, 3 and 4 north of the necrópolis of the First Emperor of Qin). *Wenwu* (1979, nº 12): 13-16. Reprinted in Yuan and Zhang, eds. *Qin yong yanjiu wenji (q.v.)*, 614-19.
- ²³ LEDDEROSE: *op cit* (nota 17), p. 57. El autor aporta más datos sobre estos enterramientos.
- ²⁴ THORP: *Op. cit* (nota 11), p. 369.
- ²⁵ LEDDEROSE: *op cit* (nota 17), p. 58.
- ²⁶ SIMA QIAN: *Shiji*, 6:265. Recogida por Ledderose a partir de la traducción de YANG y YANG: *Selections from Records of the Historian by Szuma Chien*. Beijing: Foreign Languages Press, 1979, p. 186. LEDDEROSE: *op cit* (nota 17), pp. 53-54.
- ²⁷ Thorp recoge los análisis realizados sobre el terreno recogidos por Chang Yong y Li Tong en *Qin Shihuang ling zhong maizang gong de chubu yangjiu*” (*Preliminary research on the mercury buried in the tumulus of the first emperor of Qin*), *Kaogu* 1983, nº 7: 659-63, 671. THORP, *op cit* (nota 12), cita 19, p. 36.
- ²⁸ THORP: “Mountain Tombs and Jade Burial Suits: Preparations for Eternity in the Western Han” en KUWAYAMA, George. ed: *Ancient Mortuary Traditions of China. Papers on Chinese Ceramic Funerary Sculptures*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991, pp. 26-39.
- ²⁹ THORP: *Op cit* (nota 12), p. 21
- ³⁰ LEDDEROSE, Lothard: *op cit* (nota 17), pp. 107 – 111.
- ³¹ RAWSON Jessica: *Ancient China: art and archaeology*. New York: Harper & Row, 1980. Pp. 199 – 206.
- ³² THORP: *Op. cit* (nota 12), p. 29.
- ³³ KERR, Rose (ed), WILSON, Verity y CLUNAS, Craig: *Chinese Art and Design. The T. T. Tsui Gallery of Chinese Art*. London: Trustees of the Victoria and Albert Museum, 1991. p. 40.
- ³⁴ THORP: *Op cit* (nota 12), p. 30.
- ³⁵ ERIKSON, Susan N.: “Eastern Han Dynasty Cliff Tombs of Santai Xian, Sichuan Province”. *Journal of Esat Asian Archaeology*. Vol 5. Issue 1 – 4, 2003. Pp. 401 – 469. Brill Academic Publishers.
- ³⁶ CERVERA, Isabel: *Arte y cultura en china. Conceptos, materiales y términos. De la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, p.179.
- ³⁷ THORP: *Op cit* (nota 12), p. 31.
- ³⁸ ECKFELD, Tonia: *Imperial Tombs in Tang China, 618 – 907. The politics of Paradise*. USA y Canada: RoutledgeCurzon, 2005. pp. 11 – 12. La obra de Eckfeld es el principal referente que hemos tenido en cuenta para este apartado, sobre todo su primera parte: “*Lugar, forma y función*”.
- ³⁹ *Xin Tang Shu*, Shanghai: Zhong hua shu ju chuban, 1975, 76, p. 3471. (ECKFELD, *ibid*, p. 16).
- ⁴⁰ ECKFELD: *op cit* (nota 38), p. 11.
- ⁴¹ ECKFELD: *ibid*, p.2.
- ⁴² Eckfeld destaca las siguientes fuentes documentales de la época Tang: por un lado los epitafios de las estelas funerarias (la mayoría de los que recoge la autora están traducidos aquí por primera vez al inglés); y por otro los textos clásicos siguientes: *Jiu Tang Shu (old Tang History)*, de mediados del siglo IX) y *Xin Tang Shu (New Tang History)*, del siglo XI), *Tang Lü* (Código penal Tang y sus comentarios), *Tang chao minghua lu (Record of Famous paintings of the Tang dynasty)* redactado por Zhu Qingxuan hacia el año 840, y *Lidai minghua ji (Record of Famous paintings of all the dynasties)* redactado por Zhang Yanyuan hacia el 847. ECKFELD: *ibid*, p. 5.

⁴³ WECHSLER, Howard J.: Offerings of Jade and Silk, Ritual and Symbol in the legitimation of the T'ang Dynasty. New Haven, CT and London: Yale University Press, 1985. P. 156-157.

⁴⁴ WECHSLER: *ibid*, p.153.

⁴⁵ Ver capítulo IV, apartado 4.5.b.

⁴⁶ SCARPARI: *op cit.* (nota 8) Pp .251 - 253.

⁴⁷ ECKFELD: *op cit* (nota 38), p. 21. En la nota 42, p. 140. Para las medidas de Qianling, Eckfeld cita a LUO ZHEWEN: China's Imperial Tombs and Mausoleums. Beijing: Foreign Languages Press, 1993, p.84; pero aclara que ha corregido dos errores tipográficos: 2.4km² en lugar de 240,000m² y 1,438 m en lugar de los 2438 de Luo Zhewen.

⁴⁸ ECKFELD: *ibid*. pp. 21-23.

⁴⁹ ECKFELD: *ibid*, p. 23.

⁵⁰ A este respecto es muy interesante el argumento de Ann PALUDAN en: The Chinese Spirit Road. The classical Tradition of Stone Tomb Statuary. New Haven, CT and London: Yale University Press, 1991, p. 236.

⁵¹ Eckfeld ilustra esta teoría con diferentes ejemplos de líderes extranjeros que tras su captura son ofrecidos a los espíritus de los emperadores ya fallecidos para después ser liberados. ECKFELD: *op cit* (nota 38), p.25.

⁵² PALUDAN: *op cit* (nota 50), pp 119 – 120.

⁵³ ECKFELD: *op cit* (nota 38), p. 26.

⁵⁴ Parte de los frescos de Qianling se han arrancado y restaurado y están expuestos en el Museo de Historia de Shaanxi: 10 de la tumba de Li Xian, 6 de la de Li Zhongrun y otros 23 de otras tumbas.

⁵⁵ Eckfeld señala el hallazgo reciente de un pilar ornamental de base octagonal en las cercanías del mausoleo, que posiblemente fuera colocado con motivo de la nueva condecoración del 711, porque estos pilares son propios de emperadores y ocasionalmente del rango inmediatamente inferior. De la misma manera sugiere que según todos los indicios, el cuarto pozo de ventilación sería también un agregado emblemático del 711. *Op cit* (nota 38), pp. 36 y 144.

⁵⁶ La tabla que reproducimos es una traducción directa de la que muestra Eckfeld recopilando las investigaciones llevadas a cabo por SU BAI en su obra “*Xi'an diqu de Tang mu xingzhi*” (La tipología de las tumbas en el área de Xi'an), Wenwu, 1995, 12, pp. 41 – 50. ECKFELD: *ibid*, p.51.

⁵⁷ ECKFELD: *ibid*, p. 62.

⁵⁸ ECKFELD: *ibid*, p. 88.

⁵⁹ Eckfeld dedica especial atención a los armeros con alabardas, un importante símbolo heráldico de la clase gobernante Tang. *Ibid*, pp.101-104.

⁶⁰ CERVERA: *op cit* (nota 36), p. 180.

⁶¹ Puyi (emperador Xuantong, (r.1908-1912) fue incinerado según mandaban las leyes de la República Popular China y sus cenizas se depositaron en el Cementerio Revolucionario de Babaoshan, en Shijingshan, al oeste de Pekín. Este cementerio estaba destinado a los héroes de la revolución y a oficiales del gobierno. En 1995 su viuda pudo trasladar sus cenizas a un cementerio cercano a las Tumbas del Oeste.

Capítulo III

LA ESCULTURA EN LOS AJUARES CHINOS. LOS *MINGQI*.

“Tratar al difunto como muerto es inhumano; no se puede hacer. Tratar al difunto como vivo no sería sabio, tampoco se debe hacer. Por consiguiente se le puede proveer de utensilios de bambú inadecuados para el uso; vasijas de cerámica, pero sin enjuagar; artículos de madera, pero sin acabar; cítaras con cuerdas tensadas pero sin afinar; instrumentos de viento como juegos completos de flautas pero desacordes... Todos ellos se denominan mingqi porque se utilizan para servir a los espíritus ancestrales”.

Confucio.¹

3.1.

Cuestiones terminológicas.

La mayoría de los autores traducen el término 冥器 *mingqi* como “objeto o artículo para el espíritu”, “objetos realizados para uso exclusivamente funerario”².

El significado de estos caracteres se recoge de la siguiente manera:³

冥 *Ming*.

1: oscuro, tenebroso, sombrío. 2: ignorante, zafio. 3: la noche, la oscuridad nocturna. 4: **El mundo de las tinieblas, de los muertos**; los infiernos. 5: Alturas del espacio. 6: Profundo, inaccesible.

器 *Qi* [ch'i]

1: vaso, **utensilio**, instrumento, aparato, mueble. 2: capacidad, aptitud, talento. 3: grandeza o pequeñez del alma, lo que uno puede emprender o soportar, su valor y capacidad. 4: apreciar, tener en gran estima. 5: título nobiliario o mandarinal.

Otros autores, sin embargo emplean el carácter **明** *ming* traducido literalmente como “numeroso”, entendiendo así por **明器** *mingqi*, cualquier imagen, modelo u objeto de los que son realizados específicamente para uso funerario⁴.

Isabel Cervera recoge además una tercera acepción del término **明** *ming* traducido como “brillante”, término que sería empleado haciendo alusión al brillo de los vidriados y a la intensidad de los colores de las figuras funerarias de cerámica⁵.

Kitaura emplea el término **陶俑** *tao yong* [t'ao-yung] para referirse al “género de escultura, típicamente chino, [que consiste en la representación de] (...) figuras de cerámica o barro cocido hechas para ser enterradas junto con el difunto”⁶.

Con el término **俑** *yong* [yung] se denominan las estatuillas de madera que se enterraban con los difuntos para que le sirvieran en el otro mundo” y por **陶** *tao* [t'ao] se entienden la acción y el efecto de modelar en barro.⁷ Aunque el término **俑** *yong* también sirve por sí mismo para designar la “figura humana de madera o barro (enterrada con el muerto).”⁸ Así pues parece que este vocablo, empleado en solitario, se utiliza para referirse más concretamente a las figuras humanas que forman parte de los ajueres funerarios, y que normalmente están realizadas en madera, bambú, tela y piedra, aunque muchas veces su uso se generaliza a las figuras funerarias humanas en cualquier material, incluida la cerámica.

Bower puntualiza que a finales de la dinastía Zhou Oriental, las representaciones de la figura humana se conocían con el término 墓俑 *muyong* o simplemente *yong*. El carácter 墓 *mu* se traduce literalmente como “tumba o sepulcro”. El término 俑 *yong* aparece en algunos de los textos antiguos más importantes junto con el término *mingqi*, para referirse a las representaciones de seres vivos “sensibles”, de ahí que en ocasiones se intente ser más específico con el uso de términos como 人俑 *renyong* (figuras humanas). El significado del carácter 俑 *yong* incluye los conceptos “persona” y “uso” por lo que a menudo es interpretado como “sirviente” e incluso “esclavo”, y esto apoya el uso original del término para referirse a una imagen humana que serviría al difunto⁹.

Las razones que han llevado a estas divergencias en materia etimológica son diversas. Dos hechos fundamentales determinan su aparición. Por un lado el que en los textos antiguos no aparezca una referencia etimológica unánime, debido sin duda a que no había una opinión consensuada sobre la propia naturaleza de los objetos funerarios y menos aún por lo tanto de su clasificación. De hecho la discusión sobre la naturaleza y capacitación de los diferentes objetos que deben integrar un ajuar funerario ocupa un considerable número de páginas –si se nos permite la expresión– dentro del corpus de los textos clásicos chinos que abordan el tema del ritual en sus múltiples facetas. El debate, sin embargo, gira en torno a la naturaleza de estos objetos, y no en torno a su etimología. La necesidad de establecer un término único no surgió, como señalan Beningson y Liu, hasta el siglo XX¹⁰. Fue entonces cuando se generalizó el uso del término *mingqi* para categorizar los grupos de artefactos funerarios, que sólo entonces se habían convertido en objeto de estudio y, como no, de colección. Así pues, y dejando las consideraciones etimológicas aparte, por *mingqi* entenderemos de forma general todos los artefactos realizados para componer el ajuar funerario, pero serán las figuras en cerámica, y más concretamente las figuras ecuestres, las que centren este estudio.

3.2.

Principales
funciones de los
mingqi.
Inmolaciones,
símbolos de poder
y protección para
los
descendientes.

Desde que existe la creencia en la vida ultraterrena existe la necesidad del difunto de ir bien provisto a ésta. En el primer capítulo pudimos esbozar cuáles eran estas creencias y el alcance que tenían en el mundo de los vivos, y nos hicimos una idea de cuán abundante era la parafernalia ritual que se generaba en torno a la muerte. Pero toda esta parafernalia no iba destinada sólo a asegurar un buen tránsito. Era importante garantizar que el espíritu del difunto

tuviera todo lo que pudiera necesitar, por el bien del difunto y por el de sus descendientes, temerosos de la insatisfacción del primero¹¹. Las necesidades de un espíritu eran las mismas que tuvo el difunto en vida, y al mismo nivel. Es decir que estas necesidades no eran sólo las propias para mantener un cuerpo con vida sino que se esperaba gozar del mismo status, de las mismas comodidades y de los mismos privilegios de los que se había disfrutado en vida. Las tumbas, como hemos visto, eran réplicas de los palacios de los vivos, y al continente le seguía el contenido: sirvientes, mobiliario, objetos de lujo, caballerizas, ganado, graneros, provisiones de alimentos, guardias, etc. La aparición de los *mingqi* es la natural evolución de esta práctica. Por necesidades logísticas se crean unos sustitutos, réplicas exactas de la realidad.

La tradición de surtir las tumbas con una serie de objetos para el posterior uso del difunto viene de lejos. Si manejamos el concepto más amplio del término *mingqi*, es decir “todos aquellos objetos realizados para uso exclusivamente funerario”, podemos certificar su aparición ya en el Neolítico. Recordemos por ejemplo el caso de la tumba M23 de Yangshan de la fase Banshan, cap.I, fig.4. Durante la dinastía Shang las vasijas de bronce y las piezas de jade son las más apreciadas y su inclusión en los ajuares un privilegio destinado a unos pocos. Desde un primer momento el número de piezas de un ajuar y la calidad de éstas han desempeñado además la función de refuerzo y constatación del estatus del difunto y por qué no, también del de sus sucesores. Viéndolo de esta manera,

pronto surgió la necesidad de hallar un material que permitiera la elaboración de piezas representativas sin el elevado coste del bronce. El empleo de la cerámica en los ajuares funerarios imitando las formas de las piezas rituales tradicionales aparece pues como una alternativa económica y de inferior calidad.

El gran salto se produce con la aparición de la escultura en cerámica que ya no reproduce objetos de un coste más elevado, y cuya función es ahora otra: la de sustituir la realidad. Este salto se aprecia sobre todo con la aparición de las primeras figuras humanas. Los primeros ejemplos claros son de la dinastía Zhou Oriental (770-221 a.C.), más concretamente entre la última parte del periodo de Primavera y Otoño y principios de los Estados Combatientes. Coincide este momento con la pérdida de la hegemonía Zhou y con la llegada del confucionismo, una época, por tanto, de profundo escepticismo sobre la naturaleza de la vida y de la muerte. Wang Renbo señala la tumba 1 de Langjiazhuang, Linzi (Shandong), cuya datación se fija en el periodo de Primavera y Otoño, como el ejemplo más antiguo conocido donde las figuras funerarias desempeñan un papel verdaderamente importante, aunque la aparición de la estatuaria funeraria cerámica se produjera anteriormente, durante las dinastías Shang y Zhou Occidental¹². Así pues cabe decir que hasta el periodo de Primavera y Otoño no aparecen las primeras esculturas funerarias en cerámica concebidas como sustitutos de la realidad, puntualizando que su función no era meramente representativa sino que eran la realidad en sí misma, o dicho de otro modo, no había separación entre la realidad y su reproducción mimética: sólo había una misma realidad. Para que esta conjunción se produjera hubo de darse por un lado una madurez en los usos funerarios y por otro una capacidad técnica en el trabajo de este material.

Hay además una práctica determinante en esta evolución que se desarrolla en el ámbito de lo social: la inhumación sacrificial de víctimas humanas junto al difunto. Esta costumbre, que se extendía también al sacrificio de animales, alcanzó su mayor difusión durante las dinastías Shang y Zhou. De nuevo asistimos a una regulación en función del estatus del difunto. El filósofo Mozi [antes Mo Di, *Motzu* / *Mo Ti*], que vivió en los últimos compases del s. V a.C., dedica el capítulo

XXV (Libro Sexto) de su obra *Política del Amor Universal* al debate sobre si se deben o no moderar los gastos en los funerales y recoge lo siguiente¹³:

“Según la regla que dan los que defienden los suntuosos entierros y prolongados duelos, para servir a la patria, a los soberanos y grandes magnates, hay que enterrar en ataúd doble y de varios pisos; la fosa debe de ser profunda; las vestiduras con las que se les entierra, numerosas; los adornos y bordados, abundantes; el túmulo, muy grande. Si el muerto fue de condición ordinaria y humilde, tendrán que arruinar la hacienda familiar. Si fue un señor feudal, vaciarán el erario y los almacenes del estado. Además el cadáver tiene que llevar objetos de oro, jades, perlas, lazos, correas, carros y caballos que hay que introducir en la fosa. Es menester, también, que las tiendas o casas que se entierran sean numerosas, como, también, las ollas, los tambores, mesitas, palos, tarros, bañeras, lanzas, espadas, plumas, pendones de colas de buey, marfiles y cueros que el difunto tiene que llevar consigo al sepulcro, suficientes para que quede completamente satisfecho. Para comitiva y corte de ultratumba, dicen que, si se trata de un emperador tienen que ser inmoladas, si muchas, varios centenares de personas y, si pocas, varias decenas. Si se trata de un general o de un gran prefecto se inmolaban, si muchas, varias decenas de personas, si pocas, unas cuantas personas.”¹⁴

Hay que distinguir no obstante entre dos tipos bien diferenciados de víctimas inmoladas. Por un lado están los que “voluntariamente” acompañan al difunto, familiares, subordinados cercanos o miembros del servicio personal. Sus restos no presentan signos de violencia, a veces tienen sus propios ataúdes e incluso, según el rango, sus propios “acompañantes”. Del otro lado están las víctimas sometidas y sacrificadas como ofrendas, principalmente hombres de edades comprendidas entre los 15 y los 35. Todo parece indicar que eran prisioneros enemigos, ya que aparecen con las manos atadas y normalmente decapitados o desmembrados, con

los cuerpos y las cabezas hallados muy separados entre sí¹⁵. Los trabajos arqueológicos llevados a cabo en Yinxu, cerca de la capital Shang Anyang, han revelado que la inmolación de esclavos era una práctica habitual ya que en todas las grandes tumbas se hallaron víctimas: desde varias docenas hasta 400 en las tumbas de mayor rango¹⁶. La tumba 1001 contenía más de 300 víctimas inmoladas: personas próximas al difunto con sus propios ataúdes y ajuares, guardias armados, aurigas con sus carros y caballos, y esclavos y prisioneros, la mayoría decapitados y esparcidos en fosas aledañas o en la misma rampa de acceso a la tumba cruciforme¹⁷.

Tanto la inmolación como los excesivos gastos que generaban los entierros y funerales fueron objetos de polémicos debates. Otros filósofos, además de Mozi, se ocuparon extensamente del tema y lo criticaron abiertamente. Tal es el caso, y pese a ocupar posiciones opuestas en la mayoría de los demás asuntos, de Confucio, cuyas palabras recogió su discípulo Mencio. Son conocidas sus dudas sobre la existencia del mundo de los espíritus, plasmadas en concisas sentencias como:

“Si no conoces la vida ¿cómo puedes pretender conocer la muerte?”¹⁸. “Se ha dicho: ‘sacrificad como si (los espíritus) estuvieran presentes’. O también: ‘a no ser que me involucre (incluya) en el sacrificio, es como si no lo hubiera realizado’”¹⁹.

Para los confucionistas el ritual funerario, antes que realizarse en beneficio exclusivo del espíritu del difunto, era un importante símbolo de cohesión social, con repercusiones directas en el mundo de los vivos. Sus sentencias debieron influir notablemente en los cambios que se fueron produciendo en estas prácticas a partir del siglo V²⁰. En este momento la sociedad china pasa de ser una sociedad sostenida por un sistema esclavista a adoptar un sistema feudovasallático. Entre 1949 y 1979 más de 3000 tumbas del periodo de los Estados Combatientes fueron excavadas en China, de las cuales sólo 30 incluían víctimas inhumadas vivas²¹. Muchas de estas tumbas, sin víctimas inmoladas, son de gran escala y albergan ricos ajuares funerarios como la tumba 14 de Fengshuiling, Changzhi, Shanxi, excavada entre 1954 y 1955 que contenía un ajuar formado por 1005 objetos, fig.

14. Sin embargo decir que la inmolación de personas y animales termina con el fin de la Edad del Bronce está harto lejos de la realidad. La prueba más destacada es la necrópolis del Primer Emperador. Más de un centenar de trabajadores fueron enterrados en las inmediaciones de la localidad de Zhaobeihucun Cap. II, fig. 20. También se han hallado al este del mausoleo imperial, 17 tumbas individuales, de hombres y mujeres de alto estatus -según prueban sus ajuares-, sacrificados y con los miembros seccionados.²²

“El Segundo Emperador decretó, “no es correcto dejar marchar a las mujeres de mi padre que no han tenido herederos.” De acuerdo con esto a aquellas se les ordenó que siguieran al Primer Emperador a la tumba. Tras la inhumación algunos apostillaron que los artesanos que habían realizado los mecanismos automáticos podían revelar el tesoro contenido en la tumba; así pues tras enterrar y sellar la cámara con los tesoros, se encerró a los artesanos y trabajadores entre la puerta media y la exterior para que ninguno pudiera salir. Luego se plantaron la hierba y los árboles sobre el túmulo para que pareciera una montaña.”²³

Muchos estudiosos sostienen que los *mingqi* son consecuencia directa de esta evolución ya que su uso fue sustituyendo paulatinamente la inmolación. En la tumba de Langjiazhuang, en Linzi, Shandong, que data de principios del s. V a.C. se han hallado 26 víctimas inmoladas. Nueve habían sido sacrificadas como ofrenda y sus restos se habían esparcido sobre el cofre del difunto. Otras diecisiete eran mujeres y tenían sus propios ataúdes y ajuares. Seis de estos ajuares estaban formados además por *mingqi* de cerámica. El número de figuras de cerámica supera el de las víctimas. Ann Paludan señala que entre los siglos V y III a.C., grosso modo, ambas prácticas coexisten²⁴. No obstante, el hecho de que el descenso de víctimas inmoladas y el aumento del número de *mingqi* inhumados junto al difunto coincidan en el tiempo, no implica necesariamente que la función original de los *mingqi* fuera esa. El argumento más claro que podemos alegar es que la práctica de la inmolación continuó en algunas áreas de China hasta bien entrada la dinastía Han, e incluso con posterioridad como lo confirma el sabido sacrificio de concubinas en enterramientos imperiales de las dinastías Ming y Qing. De igual

manera continúa el uso de los *mingqi*, con dos etapas doradas, las dinastías Han y Tang, y pese a que tras esta última su uso decae considerablemente, no desaparece del todo. Dentro de la corriente de estudiosos contraria a considerar los *mingqi* como sustitutos de las víctimas inmoladas está por ejemplo Rawson, que sugiere que estas figuras eran algo más que meros sustitutos sino que se recurría a ellas cuando se pretendía representar lo genérico dentro de los cortejos funerarios, más que a un individuo en particular²⁵. Podría decirse que a medida que los usos funerarios maduran, sus aspectos se diversifican. Se va creando un complejo entramado que articula el sistema funerario. Aparecen así nuevas funciones que cumplir que requieren a su vez nuevos agentes que las cumplan. En este punto cobran sentido los *mingqi*, creados para satisfacer nuevas necesidades y no para sustituir las arcaicas. De acuerdo que este argumento no puede probarse empíricamente y que por el momento parece que estará sujeto a conjeturas, pero aún partiendo de que estuviera equivocado y que los *mingqi* se crearan única y exclusivamente para reemplazar la inmolación de víctimas humanas, hay un hecho irrefutable: pronto adquirieron una entidad propia y se convirtieron en un aspecto irrenunciable del sistema funerario chino. ¿Cuál era su función? Estas figuras tenían el poder en sí mismas de interactuar con el mundo de los espíritus. Sólo de esta forma se entiende que se incluyan en los cortejos funerarios figuras que no representan seres naturales, sino criaturas fabulosas con diferentes cometidos.

Una vez que la función de nexo e intercesión queda establecida, se le van asociando diferentes matices que amplían su significado. Pronto se establecen los “grados de intercesión”, de esta manera el número y la calidad de las figuras determinará el grado de satisfacción del espíritu y por ende también el grado de protección de este para con sus descendientes. Inmediatamente después comienzan las regulaciones que normalizan el número, la cantidad, la calidad y también el género de las figuras que compondrán un ajuar en función del rango social del difunto.

3.3.

La práctica desde
sus orígenes
hasta el mausoleo
de Qin Shi
Huangdi.

3.3.a. Primeros ejemplos de escultura antropomorfa en el contexto funerario

Los primeros ejemplos de escultura antropomorfa en barro que conservamos datan del Neolítico. Se han hallado varias piezas de diferentes culturas neolíticas en forma de vasijas de las que sobresalen alguna parte antropomorfa modelada. Y también se conservan ejemplos de escultura antropomorfa modelada en barro y exenta. Sin embargo no podemos considerar estos ejemplos como *mingqi*. Tanto su significado como el contexto en el que llevan cabo su función son muy diferentes al de los *mingqi*, por más que sean de barro o que representen figuras humanas.

Tomemos como ejemplo las vasijas de las que sobresalen partes antropomorfas. Según los hallazgos arqueológicos, unas eran de uso doméstico y otras podían ser ofrendas a la divinidad, pero en ningún caso responden a la naturaleza de los *mingqi* que hemos descrito en el apartado anterior, figs. 1 y 2.

De otra parte, la aparición de la escultura en bulto redondo, concebida como tal y no como decoración de un objeto funcional, representa un nuevo paso en la evolución de la cultura y el arte chinos. A veces sólo podemos suponer su propósito en función de lo que nos revelan los hallazgos arqueológicos. No siempre se modelan figuras enteras, también conservamos fragmentos, figs. 3 y 4.



1. Jarra de cerámica con la parte superior en forma de cabeza humana.

Cerámica roja.

H 23 cm, diámetro mayor 13.5 cm.

Neolítico, Cultura Yangshao.

Museo Banpo, Xi'an.

Excavada en 1953 en Luonan, Shaanxi.

Arriba:

Por la parte trasera de la figura está el pico de la jarra. Se han perdido los brazos de la figura, que probablemente se elevarían hasta donde estarían las orejas y servirían de asas. Era un objeto funcional de uso cotidiano.

2. Vasija con cabeza antropomorfa.

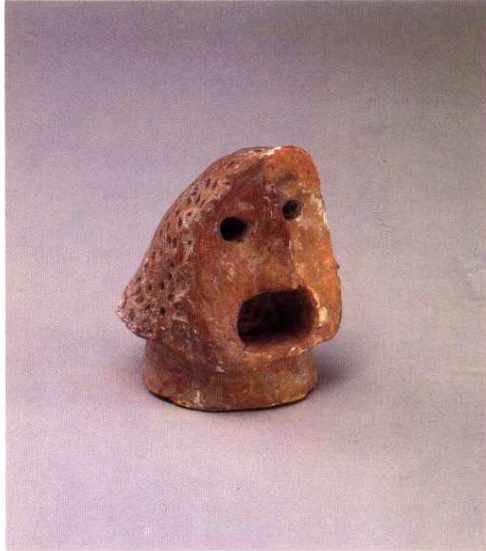
Arcilla gris.

Hallada en 1990.

Neolítico.

Cultura Songze (ca. 3500-2500 aC)





3. Cabeza humana.

Barro rojo cocido.

H 7.8 cm

Neolítico.

Cultura Yangshao

Hallada en 1973 en el yacimiento de Huangling, Shaanxi.

Museo Banpo, Xi'an.

4 Figura preñada.

Dongshanzui, Kezui, Liaoning.

Cultura Hongshan, Neolítico, ca. 3500 aC.

Barro cocido. H 7.8 cm.

Museo Nacional de China, Beijing.

Divinidad femenina relacionada con ritos de fertilidad. Los restos hallados en Dongshanzui, tanto las figuras de barro como los vestigios de la estructura en piedra, apuntan a que el enclave era utilizado para realizar ceremonias sacrificiales o rituales similares.



La mayoría de las figuras antropomorfas de cuerpo entero que se han hallado son femeninas, generalmente están embarazadas o al menos poseen anchas caderas. En realidad su función es similar al arquetipo de estatuillas de los asentamientos neolíticos, y tiene que ver más con ritos mágico-religiosos, como la fertilidad. No se han hallado en el interior de las tumbas sino en fosas de cenizas o en las cercanías de templos. Los ejemplos más notorios son los del yacimiento de Dongshanzhui en Liaoning de la última fase de la cultura Hongshan fig. 4, el yacimiento de Niuheliang en Lingyuan (también cultura Hongshan, en Liaoning), las figuras talladas en piedra de Houtaizi en Luanping (Hebei), las figuras de la cultura Yangshao en Fufeng (Shaanxi) y las figuras de la cultura de Shijia, en Dengjiawan (Hubei).

Ya en los últimos compases del Neolítico, los ajuares funerarios contenían objetos de la más diversa índole, constatando la posición social del difunto. Las dinastías Shang y Zhou consolidan esta práctica y se confirman como la edad dorada del jade y del bronce.

3.3.b. Uso generalizado de los *mingqi*. Madera y barro.

Pese a que los enterramientos de la élite Shang están provistos de un gran surtido de objetos exquisitos y muy elaborados, no contienen aún esculturas antropomorfas concebidas ni como representantes ni como sustitutos de la realidad. Hemos de esperar más o menos hasta el siglo V a.C. para poder hablar ya de un uso generalizado de los *mingqi*. Curiosamente no se realizan en bronce o en jade, sino que se designan otros materiales que varían en función de las provisiones del entorno natural. En el sureste, especialmente en las zonas madereras de la cuenca del Yangzi, donde se asentó el reino Chu (Hunan, Hubei y sur de Henan), se realizan mayoritariamente en madera y paja. En el noreste (Shandong, Henan, Shanxi y Shaanxi), sobre todo en la cuenca del Río Amarillo y el Wei, donde el lodo es abundante y de gran calidad, se modelan en barro. Con las figuras de madera

sucede lo mismo que con las de barro, existen modelos antropomorfos anteriores, de naturaleza distinta a la de los *mingqi*.

Dentro de los *mingqi* de madera conservados procedentes de tumbas de los Estados Combatientes, generalmente en el sur de China, existe gran variedad. Suelen aparecer de pie, con un aspecto solemne.



5. Figura de madera policromada, en actitud de respeto.
Zhou Oriental,
Estados Combatientes,
s. IV-III a.C.
h 37 cm.
Museo de Palacio.
Beijing.

Muchas de estas figuras están realizadas en un número indeterminado de partes, de forma que permiten una cierta articulación. La mayoría se limita a los brazos, aunque también hay figuras de una sola pieza, sin ninguna articulación. Suelen realizarse a partir de un mismo bloque de madera, y el tamaño predominante ronda los 50 o 60 cm de altura, aunque oscilan entre los 30 y los 100 cm.

6. Soldado de pie, con brazos articulados a la altura de los hombros.

Madera.

Hallado en Xiangchuan, cerca de Changsha, Hunan.

Estados Combatientes, ca. s.III a.C.

H 52 cm.

Museo Provincial de Hunan.



La articulación de las figuras no se determina en base a su género ni tampoco en base a su función específica. Cualquier figura, guerrero, sirviente, oficial o músico –por poner algún ejemplo–, podía estar articulada. Esto nos lleva a pensar que la articulación estaba relacionada con la propia naturaleza del *mingqi*, de forma que le capacitara para cumplir con su función, o dicho de otro modo, de forma que le convirtiera en un ser animado. Como bien dice Desroches:

“Esta transferencia mágica del aliento vital sobre las creaciones humanas abre el paso a la aparición de los primeros *mingqi*”²⁶.



7. Pareja de figuras de madera del Estado Chu.

Estados Combatientes, s IV a.C.

En la figura de la derecha se puede apreciar la articulación de los brazos.

Hallados en Changsha, Hunan, en 1936-37.



8. Figura de madera policromada.

Los brazos pudieron realizarse en un material más perecedero, de forma que fueran insertados en los huecos que muestran las mangas.

Zhou Oriental. H 56.6 cm.

The Art Museum, Princeton University.

Estas figuras pueden estar policromadas o ir vestidas con ropajes confeccionados en tela. Los personajes que representan se identificaban por su atuendo, aunque la mayoría eran sirvientes o asistentes personales, generalmente en una actitud de disposición o también de respeto. Otra tipología común son los músicos, que a veces conservan sus instrumentos o restos de ellos, realizados también en madera.

9. Mingqi en madera.

Zhou Oriental, finales del periodo de los Estados Combatientes, s. III aC.
Madera tallada con restos de policromía, cabello natural y seda.
H 43 cm.

Los estudios realizados sobre los restos de la vestimenta apuntan a que la figura vestía con el uniforme de los aristócratas de los Estados Combatientes (shenyi). Por otro lado, los restos de cabello indican que la figura llevaba pelo natural inserto en lo alto de la cabeza y recogidos en un moño sobre la nuca.

La escultura pertenecía al ajuar funerario de una dama de clase alta, cuyo cadáver había sido envuelto en doce sudarios.



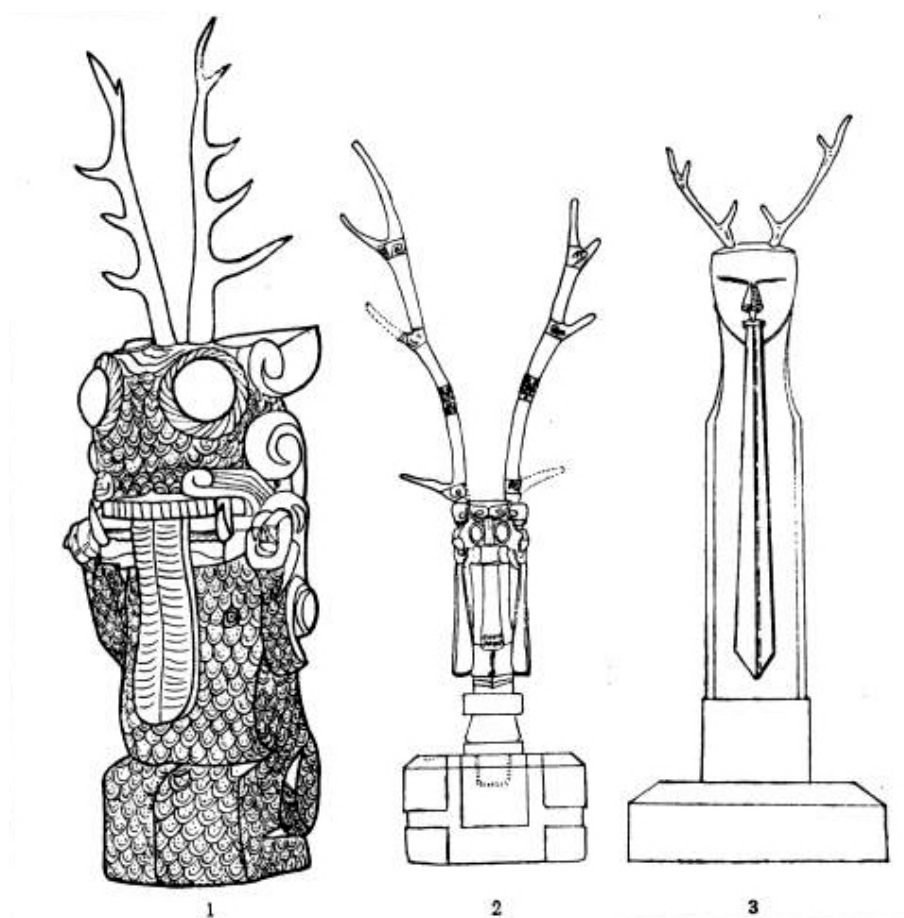
Las representaciones de estas figuras son, desde el punto de vista estilístico, de lo más variadas. Algunas tienen un alto grado de abstracción, logrado a base de formas rectas, volúmenes planos y expresiones casi ausentes, fig. 5. Otras, en cambio, presentan volúmenes amplios y formas redondeadas, orientados a lograr un resultado más acorde con la realidad, fig. 10.



**10. Figura de madera
policromada.**

Hallada en una tumba de
Chantaiguan, Zhengzhou, Henan.
Estados Combatientes, s. V-IV
a.C.
H 64 cm.
Museo de Henan, Zhenzhou,
Henan.

Otro ejemplo llamativo son las figuras protectoras, realizadas también en madera, y halladas en algunas tumbas de príncipes Chu, figs. 11 y 12. De entre las más de 500 tumbas Chu excavadas en Jiangling, Hubei, se han hallado unas 155 figuras de guardianes²⁷. Estas figuras del Estado de Chu poseen formas curiosas, entre antropomorfas y zoomorfas. Sin embargo todas comparten el hecho de estar coronadas por un par de cuernos y de mostrar una larga lengua desplegada en la parte delantera. En algunas la relación con la iconografía de los bronce Shang y Zhou es indudable. Esto y el hecho de que muchas de ellas se hallaron colocadas al lado de los ataúdes, parecen indicar una naturaleza protectora²⁸.



11. Dibujos de diferentes figuras de guardianes de tumbas excavadas de tumbas Chu de los Estados Combatientes.

Proviene de tumbas de Xinyang en Henan (1) y Changsha en Hunan (2,3).

Se puede apreciar la gran diferencia formal y de escala entre ellas. Algunos autores han apuntado a que estas figuras podrían ser, por sus atributos comunes, representaciones de Hou Tu o de Sheji también conocido como Tu Bo, ambas figuras divinas relacionadas con la tierra y a quienes, entre sus diversas cualidades, se les atribuía la capacidad de proteger al difunto frente al ataque de las serpientes²⁹.



12. Figura protectora con cabeza antropomorfa en madera tallada.

Proviene de una tumba del estado Chu en Changsha, Hunan, s. IV-V.

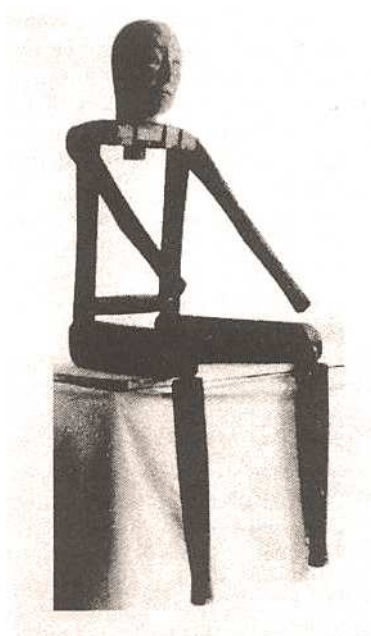
Zhou Oriental, Estados Combatientes.

H 43.7 cm.

British Museum, Londres.

Su forma es casi idéntica a la fig nº 3 del esquema anterior, que proviene igualmente de la misma área.

Aunque las esculturas de madera se den sobre todo en el sur de China, existen otras, no menos impactantes, que se realizan más al norte, en Shandong. Son unas figuras colosales de madera, articuladas para alcanzar un alto grado de movilidad, a modo, podríamos decir, de marionetas. El más conocido de estos ejemplares es el hallado en la primavera de 1979, en un yacimiento de Laixi, en Shandong, datado hacia el 107 a.C. La figura mide 1,93 m de altura y está formada por un total de 13 partes, que permiten el movimiento de piernas, brazos y torso.



13. Figura articulada hallada en Laixi, Shandong.

Han del Oeste, c. 107 a.C.

Madera.

H 193 cm.

Estas partes estaban articuladas con espigas de madera y a juzgar por los orificios hallados en la cabeza llevaba inserto pelo natural. Todo parece indicar que la función de estas figuras era la de ser capaces de animarse, ofreciendo una suerte de corporeidad a un espíritu, mientras eran manipuladas por un chaman. Paludan señala el gran interés por lograr un aspecto realista en estas figuras. En su realización no se omitía ningún detalle: los rasgos del rostro eran pintados cuidadosamente, se le aplicaban bigotes y trenzas de pelo natural. Las manos, brazos, pies y orejas se tallaban aparte. En muchos casos se vestían una vez acabadas³⁰.

En el noroeste de China, rápidamente se aplican los conocimientos derivados de una consolidada tradición cerámica a la elaboración de los *mingqi*. Al igual que las figuras de madera, los *mingqi* de cerámica podían estar también articulados, y combinar el barro, que normalmente se cocía y se pintaba en frío, con otros materiales, normalmente más perecederos, como cuero, telas, fibras vegetales o algún metal.



14. Grupo de nueve figuras que componen un cuadro de música y baile.

Estados Combatientes. Cerámica pintada en frío. H de 4.6 a 5.1 cm.

Excavado en 1956 de la tumba 14 de Fenshuiling, Changzhi, Shanxi.

Museo Provincial de Shaanxi.

La tumba contenía un ajuar compuesto por 1005 piezas, realizadas en bronce, piedra, cerámica, joyas y otros metales. En alguna de las figuras se pueden apreciar las oquedades donde se insertarían otras piezas, seguramente simulando los instrumentos musicales. El cuadro además sorprende por su vivacidad: no se representan sólo los personajes, sino la escena que se está desarrollando.

Ann Paludan destaca un punto de inflexión en la natural evolución de los *mingqi*, y particularmente de los *mingqi* en cerámica, que se refleja en el conjunto de figuras hallado en el yacimiento de Nulangshan, Zhangqiu, en la provincia de Shandong, datado en el periodo de los Estados Combatientes. Son un total de 38 figuras, con una altura que oscila entre los 6 y los 8 cm, que componen una escena de entretenimiento, con un cuadro musical, bailarines y espectadores. Además de los personajes en la escena aparecen también cuatro instrumentos musicales y ocho pájaros, signo de buen augurio. El conjunto se halló entre el ajuar de una de las

víctimas que se inmoló para seguir a su señor³¹. La autora señala la voluntad y la habilidad para captar el movimiento, la expresión y las peculiaridades de cada figura, de forma que queda patente que fueron creadas con el propósito concreto de llevar a cabo esa representación. El hecho de huir deliberadamente de una esquematización en pro de resaltar la particularidad de cada figura implica que en su concepción estaba ya la creencia en que estas imágenes tenían los mismos poderes que los vivos³².



15. Conjunto hallado en Nulangshan, Zhangqiu, en la provincia de Shandong.

Estados Combatientes (475-221 aC). Excavado en 1990.

Barro cocido y pintado en frío. H 6-8 cm.

Instituto de Reliquias Culturales y Arqueología, Jinan, Shandong.

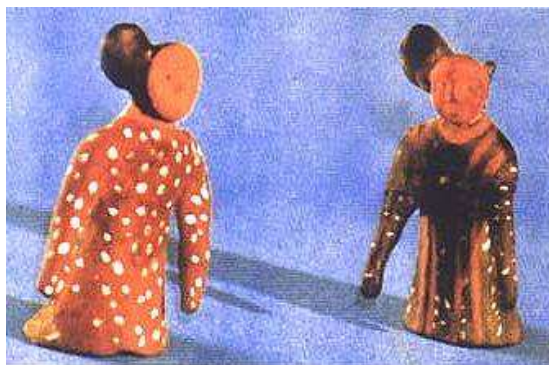
Además de en barro y en madera, sabemos también se realizaban figuras en paja. Lamentablemente ninguna se ha conservado, pero sí testimonios que certifican su existencia. Patricia Berger recoge las críticas de Confucio a la aparentemente nueva práctica de quemar figuras de barro (en el norte) y de madera (en el sur) para acompañar al difunto en lugar de las inmoluciones, crítica que se ve plasmada en la siguiente sentencia recogida en el *Liji*:

“La fabricación de figuras de paja (*zouling*) es buena, y la fabricación del autómatas (de madera) no es benévola. ¿Acaso no existe peligro de que sea utilizado por los vivos?”³³.

La crítica se dirige sobre todo a los autómatas, es decir a todas aquellas figuras a las que se ha dotado de la capacidad de movimiento, cualidad sólo propia de los seres vivos. Confucio veía más acertado quemar figuras de paja cuyo parecido con la realidad era más remoto, porque de este modo se evitaba cualquier inducción a rememorar o rescatar las inmolaciones. Pero en este temor subyace la constancia de que los *mingqi* comienzan ya a estar concebidos como sustitutos animados, dotados de un aliento de vida y por tanto tan “reales” como las figuras a las que representan.

16. Detalle de dos de las figuras que componen el grupo de Nulangshan.

Parte de la importancia de este grupo escultórico reside en la excelente conservación de la policromía que de nuevo muestra el especial interés habido por lograr una representación expresiva y a la vez detallada.



Por otro lado, el hecho de que estas figuras fueran calcinadas nos remite a prácticas ancestrales, con innumerables significados simbólicos asociados. El cambio de estado mediante la cremación, el cambio de dimensión de la esfera terrena al mundo de los espíritus, la expiación o la purificación son sólo algunos de ellos. Hemos de puntualizar empero que una vez que los *mingqi* se convierten en parte indispensable del ritual funerario, con una función clara, precisa y bien asentada, las cremaciones se limitaban a otro campo. Sin embargo, como veremos más adelante, estas dos prácticas nunca han dejado de correr paralelamente, ni siquiera en nuestros días.

En los siglos sucesivos, el papel de los *mingqi* queda profundamente arraigado dentro de la parafernalia funeraria. Poco a poco la cerámica irá ganando terreno a la madera. La plasticidad que ofrece este material es determinante a este respecto. Además es muy abundante y de muy buena calidad. Si lo que se pretendía era dotar a las figuras de expresividad y de una identidad propia, no hay duda de que el barro se erige como material idóneo. Un ejemplo sin parangón, que ensalza sobremanera las cualidades de este noble material, son las figuras de la necrópolis de Qin Shi Huangdi.

3.3.c. El ejército de terracota del Primer Emperador y las demás figuras de su mausoleo.

Hasta que en 1974 se descubrió la fosa nº 1 de la necrópolis de Qin Shi Huangdi, no se conocía, ni aún se conoce hoy en día, ningún otro ejemplo escultórico superior en número, tamaño o detallada fidelidad a la realidad.

Cuando uno se aproxima al Ejército de Terracota suele suceder que la exuberante primera impresión que recibe, le guía rápidamente a considerar nada más que el objeto, en términos artísticos. Así que vamos a permitirnos recordar que antes que artefactos artísticos, y muy por encima de esta categorización, las figuras tenían la función de los *mingqi*, es decir, garantizar el bienestar, la seguridad y la supremacía del emperador en el otro mundo.

17. Fotografía de los trabajos arqueológicos realizados en el foso I del mausoleo.



Ya comentamos en el capítulo anterior la distribución de la necrópolis, así que pasaremos ahora a describir las figuras: su ubicación, número y características concretas.

El **foso nº 1**, con un área aproximada de 14.260 m², alberga la sección derecha de la guardia imperial, con la mayor parte de la infantería y los carros de combate, cap.II, fig 21. Las figuras debieron ser colocadas una vez acabada toda la estructura. En la parte frontal se han hallado restos de rampas que debieron servir para arrastrar las figuras a lo largo de los corredores. A este respecto, Ledderose llama la atención acertadamente sobre el hecho de que nadie, ni siquiera el Primer Emperador, hubo contemplado el ejército en su totalidad³⁴. Esta apreciación constata la naturaleza de las figuras, que, como vimos en el apartado anterior, no estaban realizadas para ser contempladas o apreciadas estéticamente, sino que su función era el estar allí, el representar la realidad, para que llegado el momento el emperador tuviera su ejército en la vida de ultratumba.

Se estima que el foso nº 1 contiene unas 6000 figuras. La disposición general no es defensiva, sino de combate (ver esquema p. 224). Los guerreros tienen una altura de unos 180cm y los caballos de unos 150cm, con un largo de unos 2m.

La vanguardia está dispuesta en formación, mirando al este, en tres filas de 70 soldados cada una, dispuestas horizontalmente.

Detrás están la infantería y los carros de combate en nueve corredores. En cada uno de ellos hay soldados dispuestos en columnas de cuatro filas cada una, todos mirando hacia el este. Hay carros de combate de madera en seis de los nueve corredores, seis carros por cada uno de ellos, distribuidos espaciadamente entre la infantería. Cada carro está tirado por cuatro caballos de barro.

Los flancos del ejército están formados por dos hileras de soldados cada uno, dispuestos mirando al norte y al sur respectivamente.

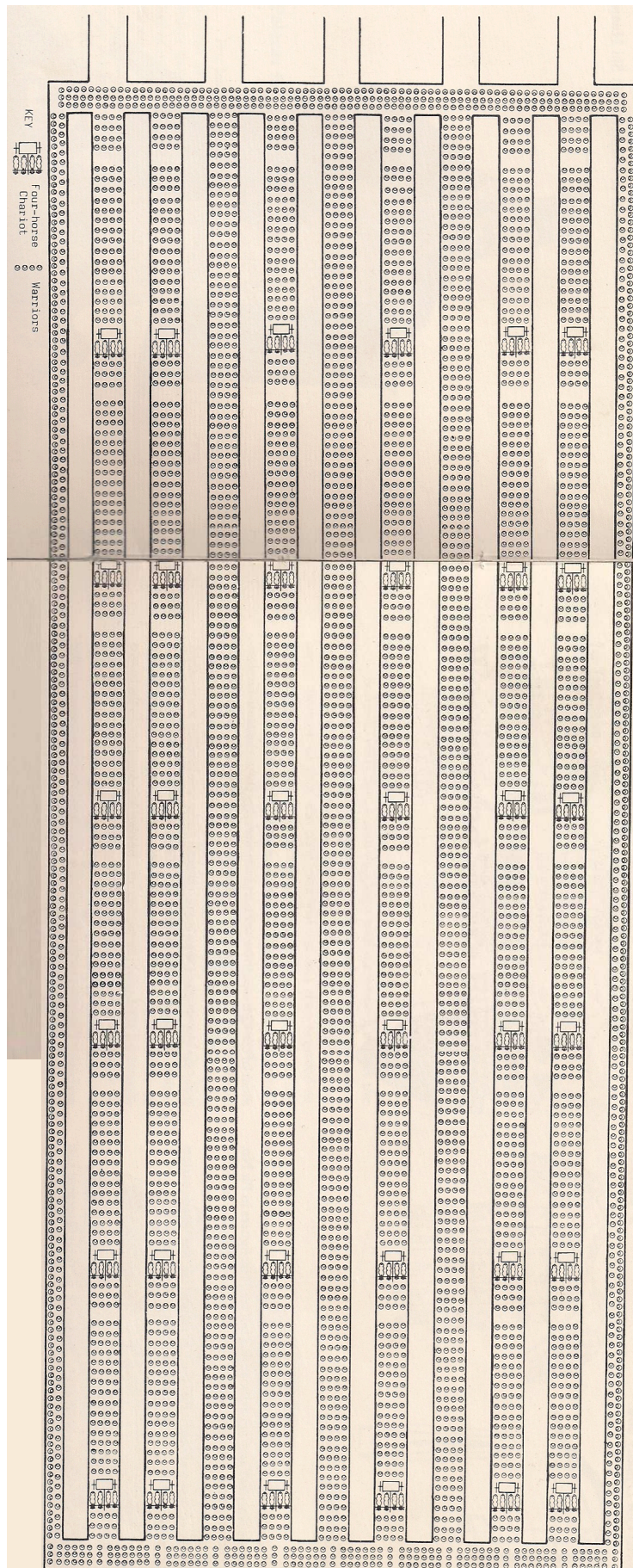
La retaguardia está formada por tres filas de soldados. La primera y la segunda miran al este y la tercera al oeste, es decir, hacia atrás.

En la **fosa nº2** está desplegada la sección izquierda del Ejército imperial, cap.II, fig 21. Se estima que debe contener unos mil guerreros, ochenta carros y cuatrocientos caballos. Además de la infantería y los carros de combate hay también arqueros. La formación que presenta se divide en cuatro unidades y se

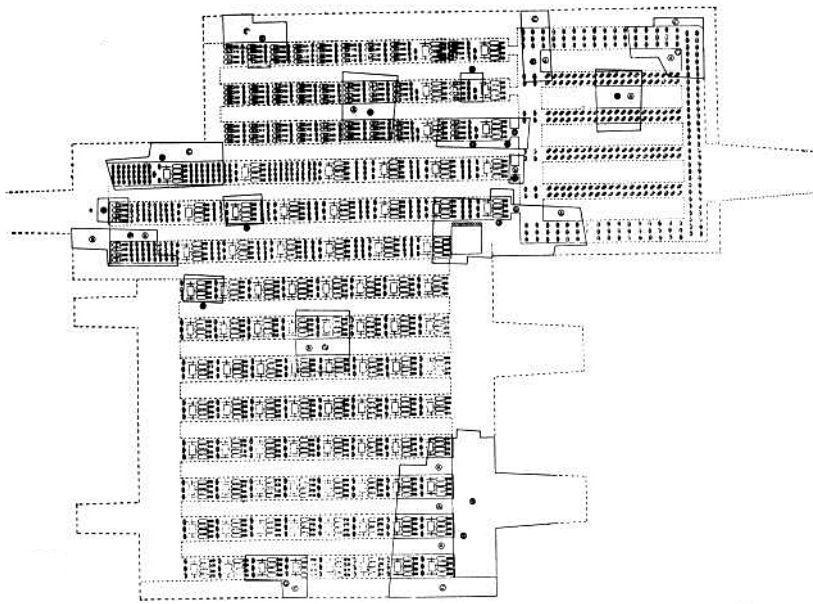
conoce según la tradición militar china, como “despliegue concéntrico”. En el flanco izquierdo, en la mitad septentrional, está la caballería. Al frente, en el este, los arqueros, unos de pie y otros arrodillados. En el flanco derecho, en la mitad meridional, los carros de combate. En el centro hay una sección rectangular que combina carros de combate e infantería.



18. Vista del hangar expositivo del foso 1, que muestra las figuras restauradas en su ubicación original.



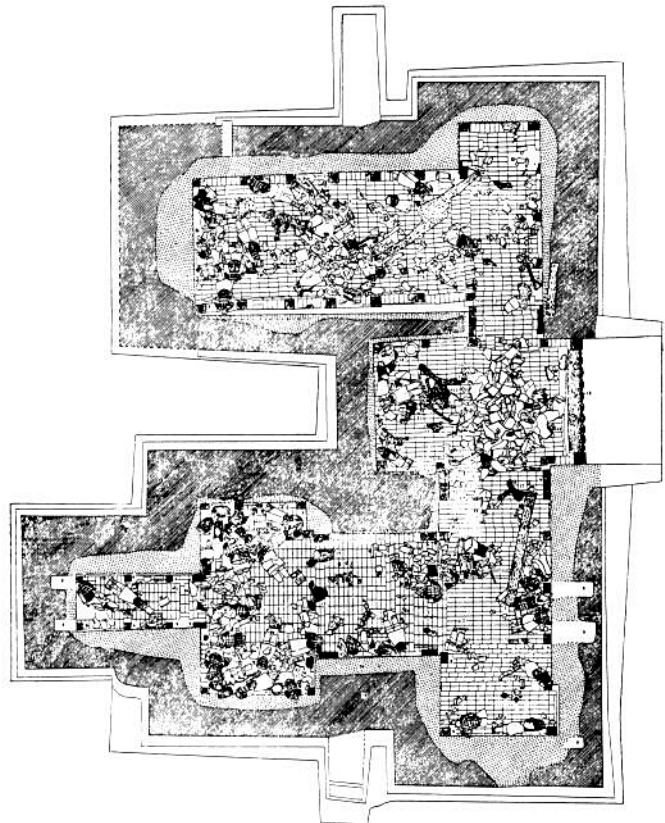
Esquema que reproduce la organización y despliegue de los guerreros en el Foso I del mausoleo de Qin Shi Huangdi. Dibujo de Yin Zinan. Aparece recogido en: FU TIANCHOU (ed): The Underground Terracotta Army of Emperor Qin Shi Huang. Beijing: New World Press, 1988, pp. 8 y 9.



19. Plano del foso nº 2 de la necrópolis, que muestra la disposición de las figuras y de los carros de combate en formación, tal y como debieron ser colocados.

La **fosa nº 3**, la menor de las cuatro, representa el cuartel general o puesto de comandancia desde donde se dirigía la armada, cap.II, fig 21. Alberga en total 68 guerreros, cuarenta y dos en la zona norte y veintidós al sur. En el centro hay un carro de combate en madera con cuatro guerreros más. Su formación no es de combate, sino defensiva. La mayoría de los guerreros son oficiales.

20. Dibujo del foso nº 3, que muestra la disposición de las figuras cuando fueron halladas.



La **cuarta fosa** debería haber albergado la sección central de la Armada., pero como ya señalamos se dejó inconclusa, cap.II, fig 21.

Sin duda impactante es el hecho de que cada una de las figuras del ejército de terracota tenga su propia individualidad: no hay dos guerreros iguales. Esto sólo ha sido posible gracias, fundamentalmente, a tres factores: la ambición y los recursos del emperador, la destreza y creatividad de los escultores ceramistas y la capacidad técnica alcanzada. El primer factor quedará en el aire y los dos últimos serán analizados en el capítulo V, no obstante vayan aquí algunas pinceladas.

Primero habría que mencionar un cuidadoso interés por la correcta proporción. De entrada parece algo imprescindible dada la magnitud de la empresa. Pero sería algo condicionado o incluso anecdótico si esta búsqueda de proporción se limitara a las líneas generales, es decir, a la aplicación de un canon unánime para el primer encaje de cada figura. Sin embargo no es así, y son los detalles los que lo confirman. Cada rasgo distintivo de cada figura ha sido plasmado guardando el orden de su propia proporción, pero teniendo en cuenta a la vez el canon general. No son pues meras figuras idealizadas en serie, sino que, esa serie de figuras idealizadas ha servido como punto de partida para formar un conjunto variopinto de figuras humanizadas. Sin embargo aunque no haya dos guerreros iguales y aunque cada figura tenga sus propios rasgos distintivos –fruto, como veremos, de un modelado en serie combinando diferentes moldes y retocando después con modelado directo cada figura-, no son retratos, porque no pretenden representar personajes concretos³⁵. Cada uno de ellos representa un guerrero ideal, con una función concreta e imprescindible, y a la vez todos los guerreros están concebidos como un todo.



21. Soldados de la infantería del ejército de Qin Shihuang en formación. Foso nº 1.

Dinastía Qin.

Cerámica con restos de policromía en frío.

Museo del Ejército de Terracota de Qin Shihuang, Shaanxi

Este marcado interés por humanizar a las figuras, por dotarlas de una identidad propia dentro del conjunto, y consecuentemente por animarlas, es la razón que prima en la creación y la respuesta más inmediata a su significado ontológico. Los detalles anatómicos, los tocados, la vestimenta, los rasgos distintivos de cada rango, incluso las suelas del calzado de los arqueros arrodillados u otros detalles como las hebillas cuidadosamente modeladas: nada puede faltar. Es un ejército multiétnico, con acusadas diferencias en los rasgos faciales. Se ha puesto de manifiesto también la diferencia de edad de los soldados, así como diferencias entre sus gestos y sus poses. Nada debe descuidarse porque la representación tiene que ser necesariamente real para que cumpla su cometido.

Esta precisión no se queda en mostrar la particularidad de cada figura, sino que se extiende a dejar patente la particularidad de esta figura dentro del conjunto de la armada.

Este fin se alcanza cuidando por un lado todos los detalles de los atuendos y cuidando también las poses, de modo que no pueda existir, ni existe aún hoy en día, la más mínima duda sobre el rango que ostenta cada una de ellas y su función dentro de la armada. Por otro lado cada figura ocupa una posición concreta y bien establecida dentro del despliegue militar. Además, pese a que todas las figuras son de tamaño natural, se ha podido establecer también cierta jerarquía en la escala, de modo que los oficiales de mayor rango miden en torno a 196 cm de altura, los de rango inferior cerca de 190 cm y los soldados rasos una media de tan solo 174 cm.

Y finalmente, se ha pretendido mostrar lo universal del ejército, como una entidad indivisible, con unas características propias y algo idealizadas. No es una armada cualquiera, es el ejército de Qin Shihuang, pero es además el ejército ideal que éste ha elegido para que le acompañe en la vida de ultratumba. Es un ejército presto a combatir, para el que no se ha escatimado en armas -las mismas que utilizaba su ejército en vida-, y que rezuma diligencia y voluntad de apabullar al enemigo. En fin, huelga decir el valor incalculable que ha tenido el hallazgo de este ejército para las numerosas ramas de la antropología y de la historia.



22. Arquero de pie.

Dinastía Qin.

Cerámica con restos de policromía en frío. H 178cm.

Museo del Ejército de Terracota de Qin Shihuang, Shaanxi.

Vestido con un peripunte cruzado delante y ceñido por un cinturón. Lleva calzones hasta la rodilla y polainas. El cabello lo lleva recogido en un moño redondo a la derecha de la cabeza.



23. Figura de un general uniformado.

Dinastía Qin. Cerámica con restos de policromía en frío. H 196 cm

Museo del Ejército de Terracota de Qin Shihuang, Shaanxi.

Vestido con un peripunte de dos capas bajo una lóriga. Debajo lleva calzones largos ceñidos por los tobillos y zapatos con alza de puntera cuadrada. Está tocado por un morrión adornado con plumas y sujeto debajo del mentón.



24. Arquero arrodillado.

Dinastía Qin.

Hallado en la fosa nº 2 de la necrópolis.

Cerámica con restos de policromía en frío. H 122 cm.

Museo del Ejército de Terracota de Qin Shihuang, Shaanxi.

Vestido con un peripunte bajo una coraza con hombreras. Debajo lleva calzones largos, polainas y zapatos de puntera cuadrada. El cabello recogido en un moño alto a la izquierda.



25. Detalle de los rostros de algunos guerreros.



26. Detalle de la hebilla del cinturón de un militar.



27. Detalle del tocado de dos soldados.

Prácticamente todo lo que hemos apuntado para las figuras del ejército se puede hacer extensible al resto de figuras de terracota que completan el ajuar de Qin Shihuang. Los funcionarios civiles están representados en actitud solemne, con su atuendo oficial y los útiles necesarios para su labor, fig 28. La misma impresión de seriedad y eficiencia transmiten los mozos de cuadra de las caballerizas imperiales fig 29. Sin embargo una actitud muy diferente reflejan las figuras de los acróbatas y levantadores de peso figs 30 y 31. Están vestidos únicamente con un faldellín, mostrando con detalle su anatomía, acorde a su dedicación. Algo similar ocurre con las figuras de la fosa K0007 figs 32 y 33. Como sostuvimos en el capítulo II, aún se desconoce si son adiestradores de aves o miembros de un cuadro musical, pero queda patente la intención de que fueran figuras dinámicas, retratadas en el momento de desempeñar su función, y no cuadrándose en actitud de respeto como los funcionarios, por ejemplo.

El ejército de terracota y las demás figuras que componen el ajuar funerario de Qin Shihuang constatan tres hechos fundamentales. Por un lado dejan patente la importancia que alcanza la escultura en la época imperial como símbolo y demostración del poder central, muestra, por ende, de la creencia aceptada en la fuerza y la influencia de la imagen. De igual modo, dejan patente el papel que desempeñaba la escultura dentro del sistema funerario chino. El poder de la imagen trascendía los límites de este mundo: la función de los *mingqi* estaba sólidamente establecida. Por otro, certifican el alto grado de desarrollo tecnológico alcanzado por los Qin, que garantiza una libertad plástica total.

Este ajuar debió de convertirse rápidamente en un referente para los emperadores sucesivos. Sin embargo no se conoce, al menos aún, ninguna otra muestra similar, bien por respeto hacia el Primer Emperador, bien por el coste material y humano que implicaba la labor, bien porque aún no ha sido descubierto.

28. Figura de terracota de un funcionario civil.

Dinastía Qin.

Cerámica con restos de policromía en frío.

Su altura es de 185 cm y el ancho de sus hombros de 42 cm.

Hallada en el foso anexo K0006 del mausoleo [Cap.II, fig.17, nºII].

Instituto de Arqueología, Shaanxi.

Con atuendo y tocado con gorro de airón largo propios de su rango. Lleva puñal para rascar las tablillas de bambú y estuche para el afilador, ambos cuelgan del cinturón, en su lado derecho.





29. Figura de un mozo de cuadra arrodillado.

Dinastía Qin.

Barro cocido y restos de policromía. H 65 cm.

Hallada en la fosa de la caballeriza, aldea de Shangjiao, anexa al mausoleo de Qin Shihuang, extramuros [Cap.II, fig.20].

Museo del Ejército de Terracota, Shaanxi

El *yuren* (mozo de cuadra) o *yushi* (cuidador) lleva el pelo recogido en un moño redondo y bajo en la parte posterior de la cabeza, está vestido con un perpunte cruzado y sentado sobre sus pantorrillas con las manos escrupulosamente colocadas sobre los muslos. El atuendo, la pose y la actitud son comunes al resto de los mozos de cuadra que se han hallado.



30. Tres vistas de una figura de un acróbata.

Dinastía Qin.

Cerámica con restos de policromía en frío. H 171 cm. Se estima que con la cabeza debería medir unos 200 cm aproximadamente.

Hallada en la fosa K9901 de la necrópolis de Qin Shihuang.

Museo de la Historia de Shaanxi, Xi'an, Shaanxi.

La complexión de los acróbatas no es uniforme. Algunos, como este, son más anchos y considerablemente más musculosos que otros [fig. 31]. Se cree que en este caso serían levantadores de peso, mientras que los otros, tal y como muestran además sus poses, se dedicarían más a ejercicios gimnásticos.



31. Figura de un acróbata.

Dinastía Qin
Cerámica con
policromía en frío.
H 171 cm (con la
cabeza mediría unos
200 cm aprox).
Hallada en la fosa
K9901 de la
necrópolis de Qin
Shihuang.
Museo del Ejército de
Terracota, Shaanxi.



32. Figura arrodillada hallada en la fosa K0007 de la necrópolis de Qin Shihuang.

Dinastía Qin.

Cerámica pintada en frío. H 112 cm.

Museo del Ejército de Terracota, Shaanxi.

Se halló junto a los fragmentos de otras catorce figuras similares. Esta figura podría estar pescando si se tratara de un adiestrador de aves acuáticas, o tocando un instrumento musical



33. Figura sentada hallada en la fosa K0007 de la necrópolis de Qin Shihuang.

Dinastía Qin.

Cerámica pintada en frío. H 86 cm

Museo del Ejército de Terracota, Shaanxi.

Tras la dinastía Qin, el barro se impone definitivamente a la madera como medio para realizar los *mingqi*. Evidentemente el alto nivel técnico alcanzado en la manufactura de este material fue determinante para este hecho, pero seguramente no excluyente. Otros aspectos debieron influir como la calidad y abundancia de los recursos de loes del imperio, el relativo bajo coste del barro, las facilidades que ofrece para la producción en masa, la ductilidad y la plasticidad de este material. Este último aspecto debió de ser importantísimo ya que si la función de los *mingqi* era la de ser realidad misma, la capacidad de acabado que permite el barro sobrepasa sin duda a la de otros materiales como la madera. Hay otra cualidad en la que el barro supera a la madera: la perdurabilidad, algo fundamental en la propia naturaleza de los *mingqi*. Y finalmente, y no menos importante, toda la carga simbólica que llevan asociados el barro y su proceso: un origen natural, que constituye la Tierra misma y que ésta cede sin que el hombre deba hacer excesivo esfuerzo para su extracción; compuesto de tierra y agua, con todo el significado asociado a estos dos materiales, y en la justa proporción de ambos, pues si no se convierte en lodo que anega todo a su paso y que no se sostiene o en tierra seca, cuarteada y estéril; un material directo, trabajado con las manos y que no limita las representaciones; y un material que cambia y se transforma en algo resistente e inmutable por la acción del fuego, que es purificador y que marca el paso de un estadio a otro y de la dimensión terrena a la dimensión de los espíritus.

Una vez que el barro se impone como material por excelencia para realizar los *mingqi*, se produce la asociación definitiva entre el material y su uso, y bien sabemos que, a lo largo de la historia china, estas asociaciones han sido excepcionalmente férreas. Dentro de la tradición funeraria tenemos los ejemplos del jade, el bronce o la laca, cuyos usos para la realización de unos objetos determinados se estipularon hace miles de años.

Las primeras representaciones escultóricas que aparecen en China traducen la realidad en imágenes abstractas dotadas de una profunda carga simbólica. Los *mingqi* inician una nueva andadura dentro de esta tradición escultórica, porque representan la transición desde estas imágenes abstractas a imágenes fieles a la realidad pero que conservan vivo todo su poder figurado.

3.4. Consolidación del modelo definitivo.

3.4.a. La eclosión de la dinastía Han.

Contrariamente a lo que sucede con la dinastía Qin, nuestro conocimiento sobre la dinastía Han y sus ritos funerarios, se ha visto ampliado sin duda, tanto por las fuentes documentales conservadas, como por el número de yacimientos excavados hasta la fecha, y las luces arrojadas por el estudio de ambos³⁶. Así sabemos que la dinastía Han trajo consigo una época de estabilidad, prosperidad y desarrollo, características que también pueden apreciarse en la estatuaria funeraria de esta época. Se inició así un periodo prolijo, no sólo en la cantidad de las obras, sino en la variedad tipológica y en su calidad.

No obstante, con la desaparición de los Qin, la escala de las figuras volvió a ser más moderada, en torno a los 60 cm de altura, como moderado fue también el número de ellas que integraba un ajuar funerario. Sin embargo, y por esta misma razón, los *mingqi* adquieren si cabe mayor valor simbólico. Se acepta que una figura de menor tamaño realiza la misma función que una de tamaño natural. Además, también aumenta el grado de abstracción y de esquematización de las figuras, aunque se pone un empeño especial en resaltar los detalles distintivos de cada figura, de manera que se puedan reconocer, fácilmente y sin error alguno, su identidad y la función que desempeña cada una dentro del conjunto. Puede decirse que en general predomina la esencia más que la apariencia externa. Todo esto es un síntoma de que se ha afianzado la fe en el poder de las imágenes.

Con respecto a los materiales, quedó patente el predominio de la cerámica, aunque la madera siguió siendo bastante popular durante el periodo Han Occidental. A veces las figuras se realizaban íntegramente en madera, que luego se policromaba, otras veces, sin embargo, se realizaban en madera y después se vestían con telas de seda, figs 34 y 35. Era bastante común que el barro o la madera se combinaran con otros materiales, vestimentas de seda, partes lacadas, aplicaciones de metal, etc. Además de las figuras de barro o madera, los ajuares contenían otras piezas realizadas en otros materiales como el bronce, el jade, el oro, la laca, etc.

34. Anverso y reverso de una figura que representa a una asistente personal.

Han Occidental, mediados del s II a.C.

Madera policromada.

H 47 cm.

Hallada en la tumba nº I de Mawangdui, Changsha, Hunan.

Museo Provincial de Hunan, Changsha.





35. Mingqi de madera.

Dinastía Han, ca. 168 a.C.

Madera y tela. h=47 cm.

Pertenece a un grupo de figuras hallado en la tumba de la Marquesa de Dai, en Mawangdui, Changsa, Hunan.

Museo Provincial de Changsa, Hunan.

Durante la época Han se despierta un gran interés por representar con detalle todos los aspectos de la vida terrena, incluso los más cotidianos. La temática de los *mingqi* se multiplica, aunque permanecen los géneros anteriores. Sin embargo, el predominio en cada tumba de uno u otro género responde a la posición social, la profesión y las aficiones del difunto, así como a las diferentes condiciones locales³⁷. No debemos olvidar que el contenido de los ajuares se decidía en vida, eso sí de acuerdo con las regulaciones que imponía el estado. Si el difunto por ejemplo era un militar, el ejército sería el motivo central tanto de su ajuar funerario como de los programas iconográficos de los murales de su tumba.

36. Figuras del ajuar funerario de una tumba Han que muestra un ejército en procesión encabezado por una banda de música.

Dinastía Han.

Barro cocido con decoración pintada en frío.

Las figuras miden unos 50 cm de altura.

Conjunto excavado en Yangjiawan, Xianyang, Shaanxi, en 1965.

Los músicos portarían instrumentos realizados probablemente en madera, que hoy no se conservan.



Los ejércitos siguieron siendo una de las tipologías fundamentales dentro de los *mingqi*, como lo corroboran tres de los hallazgos arqueológicos más importantes de este periodo. Uno de ellos es la necrópolis de Yangjiawan, al noreste de Xianyang, en Shaanxi, figs 36-39. Perteneció al periodo Han Occidental, más concretamente a los reinados de Wendi y Jingdi, es decir datada entre el 180 y el 141 a.C. Se cree que las tumbas 4 y 5 pertenecen al primer ministro Zhou Bo y a su hijo Zhou Yafu respectivamente. Cerca de éstas se han hallado once fosas secundarias. Seis de ellas contienen la caballería, cuatro la infantería y la última los carros de combate. El ejército se compone en total de 583 jinetes y 1965 soldados de infantería, un número digno del rango de Zhou Bo³⁸.



37. Caballería de un ajuar hallado en una de las once tumbas de Yangjiawan, Shaanxi.

Dinastía Han del Oeste, siglos III –II a.C.

Cerámica policromada en frío. H 69 cm

Museo Municipal de Xianyang, Shaanxi.

38. Soldado de infantería.

Dinastía Han Occidental.

Terracota pintada en frío. 43 x 22 cm.

Museo de Palacio, Beijing.

Al igual que los guerreros de Qin Shihuang, los soldados de las tumbas Han también podían llevar armas. Solían realizarse también en otros materiales, como el metal o la madera, que muchas veces no se han conservado. En las excavaciones de 1965 de Yangjiawan aparecieron unos 400 escudos realizados en barro cocido y más de mil herraduras de bronce³⁹.

Destaca sobremanera la expresión del rostro del soldado, buscando, y logrando, un aspecto fiero.





39. Soldados de infantería del ejército de Yangjiawan, Xianyang, Shaanxi.

Dinastía Han Occidental.

Cerámica pintada en frío.

Altura estándar: 44,5 – 48,5 cm.

Museo de la ciudad de Xianyang, Shaanxi.

Las figuras de Yangjiawan, dejan entrever el interés de los Han por representar tanto lo particular como lo universal de cada figura en concreto así como de cada ejército. Se trata también de un ejército multiétnico. La policromía realza cada detalle, de la expresión, de la indumentaria o de la equipación. En función de la indumentaria y según el grado de dotación armada de las figuras, se constata la organización en grupos defensivos y de ataque, conformando un ejército bien disciplinado.



Otro ejemplo destacado es la necrópolis de Shizishan en Xuzhou, Jiangsu, que pertenecía a un príncipe de los Chu, de mediados del siglo II a.C. Contenía unas 3.000 figuras de terracota. Al igual que en Yangjiawang, las figuras estaban distribuidas en fosas satélite que flanqueaban la avenida principal del mausoleo.

40. Caballos y soldados de un ejército tal y como aparecieron en uno de las tres fosas satélite del mausoleo de un príncipe Chu, en Xuzhou, Shizishan, Jiangsu.

Mediados de la dinastía Han Occidental.

Las fosas contenían unas 3.000 figuras de terracota realizadas a la manera de las de Qin Shihuang, pero a una escala más reducida, aproximadamente a un tercio del tamaño natural.



El tercer ejemplo, y quizás el más llamativo, es el yacimiento de Yangling, el mausoleo imperial de Han Jingdi (r. 157-141 a.C.) y la emperatriz Wang, cerca de Xianyang, Shaanxi. En Yangling se aprecia un cambio en la disposición de los ajuares dentro del complejo funerario. Se siguen depositando en fosas satélite pero estas se sitúan más cerca de la tumba, dentro del muro exterior, y siguiendo una disposición radial. Se han hallado 84 fosas secundarias, de donde se han excavado unas 50.000 figuras, aunque se estima que el número final de ellas pueda oscilar entre 300.000 y 500.000. El contenido de las fosas se ha establecido en función de la tipología de las figuras, respondiendo a la organización administrativa de la época⁴⁰. De nuevo las figuras que componen el ejército están dispuestas en

formación de combate, pero se aprecia que tanto el número de unidades, como su ordenación y sus diferentes dotaciones han variado con respecto a las del ejército Qin. Además del número, lo más sorprendente de las figuras de Yangling es su apariencia. Los soldados están realizados en barro cocido y pintado, pero aparecen desnudos y sin brazos. Se conservan algunos restos de tejidos de seda y cáñamo, por lo que se piensa que estarían vestidos. También se han conservado restos de sus armaduras, realizadas con placas de cuero horadadas, que se unían con cuerdas. Los brazos serían articulados, estarían realizados en madera y luego se añadirían a las figuras. El origen de estas figuras articuladas se remonta sin duda a la tradición sureña de los *mingqi* de madera de la época pre-imperial que vimos en el apartado anterior.



41. Soldados de infantería del mausoleo de Yangling.
Cerámica con restos de policromía. Altura estándar: 58 - 60 cm.
Instituto de Arqueología de la Provincia de Shaanxi. Xi'an.

Los rasgos distintivos personales se concentran en los detalles del rostro y no en el resto de su anatomía, a sabiendas de que irían vestidos. No obstante, se percibe un claro interés por lograr la representación de una anatomía proporcionada y acorde con la realidad. A esto hay que añadir además que la corporeidad final de la figura vestida no sería la misma si la armadura de cuero se colocara sobre un mero esqueleto de madera. De esta forma la combinación de cuerpo de barro, brazos articulados de madera, vestimenta de tela y armadura de cuero parece la mejor solución para lograr una apariencia lo más fiel posible a la realidad. La misma solución se ha aplicado a los jinetes o incluso a algunas de las figuras femeninas del ajuar, como por ejemplo las sirvientas. El tamaño de las figuras, con una altura entre 58 y 60 cm, nos remite empero a una abstracción aceptada, tan tácita como la esquematización de sus anatomías.

42. Detalle de uno de los soldados de Yangling.

Han Occidental.

Terracota con restos de policromía en frío.

Instituto Arqueológico de la Provincia de Shaanxi, Xi'an.

Muchos de los soldados de Yangling, esbozan en sus rostros una ligera sonrisa. Su expresión contrasta fuertemente con la de los guerreros de Qin Shihuang o incluso con la de los soldados de otros ejércitos Han [fig. 38].





43. Soldado de infantería con armadura.

Dinastía Han Occidental.

Terracota, con restos de policromía en frío.

H 55 cm. Ancho de hombros: 10 cm.

Hallado en el fosar anexo nº 20 de la necrópolis de Yangling, Xianyang, Shaanxi.

Instituto de Arqueología de la Provincia de Shaanxi.

En la concepción de la figura se ha buscado una actitud dinámica. El rostro esboza la sonrisa característica de las esculturas de Yangling. Se aprecian también los orificios en los que se insertarían los brazos articulados de madera.



44. Soldado de caballería.

Dinastía Han Occidental.

Terracota con restos de policromía en frío. H 52 cm.

Hallado en una de las fosas satélites de Yangling, Shaanxi.

Instituto de Arqueología de la Provincia de Shaanxi.

La figura representa un jinete, con unos rasgos faciales muy acusados. En su realización se han seguido los mismos parámetros que en el resto de las figuras de Yangling que hemos analizado. Llevaría igualmente brazos de madera y su correspondiente indumentaria, todos desaparecidos, al igual que su montura.



45. Dos sirvientas.

Dinastía Han Occidental.

Terracota con restos de policromía en frío. H 53 y 53,5 cm.

Halladas en una de las fosas satélites, al sur de Yangling, Shaanxi.

Instituto de Arqueología de la Provincia de Shaanxi.

Las figuras femeninas guardan el mismo canon y la misma escala que los guerreros. Del mismo modo llevarían brazos articulados de madera e indumentaria, seguramente la correspondiente a unas sirvientas de una casa noble.

Hasta ahora hemos visto que los ejércitos eran uno de los temas más extendidos durante la dinastía Han Occidental. Seguramente mucho tuvieron que ver, a este respecto, las constantes luchas con los Xiongnu, que aún representaban uno de los mayores peligros para el imperio por aquella época. Sin embargo, con la llegada de la dinastía Han Oriental, y con el asentamiento de los valores confucianos, casi toda la cerámica funeraria pasó a referirse a la vida cotidiana, sobretudo a la vida diaria de la nobleza Han. El tema más difundido fue el del banquete o la celebración de festejos, donde se incluían además de nobles y sirvientes, bailarines, acróbatas, músicos... Esta evolución culminará a finales de la dinastía en una proliferación, incluso dentro de tumbas más humildes, de figuras que remiten a personajes, objetos y actividades cotidianos del pueblo ordinario. Por enunciarlo de forma sencilla podríamos decir que durante el periodo Han Occidental fueron sobre todo típicas las figuras de personal militar, las figuras masculinas vestidas ceremoniosamente y las asistentes femeninas; mientras que durante el periodo Han Oriental fueron más características las figuras que realizan vivas actividades. A principios de la dinastía Han, las figuras de las tumbas representaban el poder marcial; ya a mediados, las figuras de sirvientes y artistas representan la vida diaria de la poderosa nobleza del periodo.

Prácticamente puede decirse que, durante la dinastía Han hay un claro predominio de la figura humana en los ajuares funerarios. Además de los soldados, se representa una multitud de personajes, en todo tipo de actitudes: miembros del servicio doméstico como sirvientes o cocineros, campesinos y jornaleros, o profesionales del entretenimiento como comediantes, bailarinas, cuentacuentos o músicos, figs 46, 47, 49, 53, 54. Las representaciones no giran únicamente en torno a las funciones de los personajes, sino que en algunos casos contemplan también la práctica de sus aficiones, como puede ser el juego del *liubo*, fig 48. También hay espacio para las labores agrícolas y ganaderas, básicas para la subsistencia de las clases dominantes, fig 52. Animales domésticos, graneros o la molienda del arroz son representados con relativa frecuencia, figs 50, 51.

En general prevalece la practicidad a la hora de identificar a los personajes. A las bailarinas, por ejemplo, se las representa realizando su danza, y prima en ellas el movimiento y la expresión antes que el rigor anatómico. A los personajes que realizan labores agrícolas se les representa en acción y suelen ser bastante

esquemáticos, pues prevalece la representación de sus tareas. A las figuras del servicio doméstico se les representa en cambio normalmente de pie o sentados y en actitud de disposición, siendo ésta el rasgo distintivo de su labor. Casi podría decirse que cuanto mayor es el rango del personaje representado, mayor atención se presta a los detalles de su fisonomía, de su atuendo y de su condición.



46. Bailarina.
Han Occidental,
s. II a.C.
Cerámica con
engobe y
pigmentos.
H 53.3 cm.
Metropolitan
Museum of Art,
New York.
Charlotte C. and
John C. Weber
Collection,

Otro hecho que debemos mencionar son las variaciones regionales que se derivan por un lado de las condiciones locales y por otro de las creencias particulares. Las capitales, donde se ubicaron las tumbas de las familias imperiales y de la élite más selecta -esto es los alrededores de Xi'an y Luoyang-, fijaron los modelos que se siguieron en el resto de la geografía china fig. 47. Son en general

figuras más contenidas, atentas y formalmente ataviadas. Estos modelos en algunos casos contrastan fuertemente con algunos tipos exclusivos de regiones determinadas, como las expresivas figuras de Sichuan, o las representaciones de Xuzhou (Jiangsu) figs 49, 53, 54.



47. Asistente personal.

Han Occidental.

H 63 cm.

Hallada en el cementerio anexo de Yangling, Xianyang, Shaanxi.

Instituto de Arqueología de la provincia de Shaanxi.

Esta figura muestra el especial interés del artista en representar los detalles, tanto los de su fisonomía como los de su atuendo. Su actitud serena y dispuesta se realza con las manos unidas bajo las mangas y las rodillas ligeramente flexionadas.



48. Tres personajes jugando al liubo.

Han Oriental, (ss. I-II d.C)

Cerámica con vidriado al plomo.

Figuras: 17 x 12.5 x 11 cm. Mesa: 5.5 x 26.5 x 23.5 cm. Tablero: 2 x 16 x 12 cm.

Colección Anthony M. Solomon.

Durante el periodo Han Occidental prevalecen las figuras en barro cocido con engobe y pintura a base de pigmentos aplicados en frío. Sin embargo durante el periodo Han Oriental se observa ya una importante difusión de la técnica del vidriado al plomo a baja temperatura, generalmente en tonos verdosos.



49. Mujer tocando un tambor cuyo pedestal tiene forma de figura femenina con pico de ave.
Dinastía Han Occidental (ss. II-I a.C.).
Barro cocido con engobe y pigmentos en frío
H 43.5 cm.
Colección Anthony M. Solomon.

Este conjunto comparte características estilísticas con otros mingqi hallados en tumbas de la dinastía Han Occidental del área de Xuzhou⁴¹.



50. Cuatro cabras.

Han Occidental.

Cerámica sin vidriar.

Las alturas varían entre los 23 y los 28 cm.

Excavadas de la tumba nº II de Langjiagou, Xianyang, Shaanxi.

Museo de Xianyang, Shaanxi.

La tumba nº II pertenece a la necrópolis de Han Huidi (r. 195-188 a.C.), y en ella se han hallado en total las figuras de 46 bueyes, 125 ovejas y 23 cerdos.

51. Aventado y descascarillado del arroz.

Han Occidental.
Barro rojo cocido. 11.5 x 35 x 9.5 cm.
Excavado en 1969 de la tumba nº 24nde Sijian' gou.
Condado de Jiyuan, Henan.
Museo Provincial de Henan.



Las dos figuras se han representado en plena labor y de forma bastante esquemática. Este modelo es además la prueba más antigua de la existencia y del uso de esta maquinaria concreta.



52. Maqueta de cerámica de un arrozal junto a un estanque con ranas.

Dinastía Han.
Terracota.
60 x 37.5 x 10 cm.
Exhumada en Shigongxiang, condado de Nanzheng, Shaanxi
Museo de la Ciudad de Hanzhong.



53. Figura de un *shuochang*.

Dinastía Han Oriental (206-220 d.C.).

Barro cocido y pintado en frío. H 55 cm.

Hallada en 1957 en Tianhui Shan, Chengdu, Sichuan. Museo de la Historia de China, Beijing. Los *shuochang* eran personajes que se dedicaban al entretenimiento, una suerte de cuentacuentos que cantaban sus historias.

Normalmente se les representa gesticulando de manera forzada, en plena representación. En este caso viste únicamente calzón largo y porta un pandero. Nos llama la atención el detalle del brazalete. La figura es prácticamente igual a la que engrosa la

colección de la Oficina Administrativa de Reliquias Culturales del condado de Xindu, en Sichuan, y que fue excavada en 1982 de un hipogeo también en el condado de Xindu.

54. Actor cómico en plena representación.

Han Oriental
(206-220 d.C.).

Barro cocido y
pintado en frío.
H 66.5 cm.

Hallada en 1963 en el
distrito de Pi,
provincia de Sichuan.
Museo Provincial de
Sichuan, Chengdu,
Sichuan.

Muchos de estos
shuochang eran
enanos, y
normalmente
actuaban de forma
ambulante.



Aunque si hay un género emblemático de la cerámica funeraria Han, ese es sin duda el de las arquitecturas. La prosperidad del periodo Han se tradujo también en importantes innovaciones arquitectónicas.

Todas las tipologías de edificios coetáneos están representadas, casas sencillas, complejos residenciales, torres vigía, graneros... Algunos de los *mingqi* arquitectónicos son de gran tamaño, hasta casi un metro de altura, figs 55 y 56.

A veces, acompañando a los edificios, se representan también algunos personajes. Entonces la arquitectura pasa a convertirse en una escena cotidiana, cuya lectura podemos intuir.

Debido a la escasez de vestigios conservados, puesto que las construcciones eran básicamente en madera, esta tipología de *mingqi* tiene además un gran valor documental para estudiar los usos arquitectónicos comunes de la dinastía Han, incluyendo sus variaciones regionales.



55. Modelo de una finca zhuangyuan.

Barro cocido con resto de policromía en frío.

L 130 cm. H 89 cm. A 114 cm.

Museo Provincial de Henan.

Algunas figuras, como esta, llegan incluso a ser desmontables, y permiten en algunos casos la supervisión del interior.

56. Torre vigía de tres pisos.

Dinastía Han.
Cerámica con vidriado al plomo verde.
H 130 cm.
Hallada en 1972 en la tumba nº 3 del
distrito de Lingbao, Henan.
Museo provincial de Henan, en
Zhengzhou.

En la base de la torre se ubica un estanque con peces y tortugas nadando. Sobre sus márgenes aparecen a la derecha, un flautista, un arquero y una persona dando la bienvenida a su huésped. Los motivos del arquero y del flautista se repiten en cada piso de la torre. En el centro del piso intermedio aparece el vigía. El sistema constructivo, con todos los elementos de remate que se empleaban entonces se muestra detalladamente.



3.4.b. Las influencias de los nómadas en el Periodo de División.

El periodo de División (220-589 d.C.), dentro del ámbito artístico chino, se suele relacionar automáticamente con el desarrollo de la caligrafía y de la pintura, y con la eclosión de la pintura y la escultura budistas de las grandes cuevas rupestres. Sin embargo, debemos sin duda resaltar la notable influencia que tuvo el “arte venido del norte” también en la evolución de los *mingqi*.

Pese a que tras la caída de la dinastía Han Oriental, en el 220 d.C. comienza una época convulsa que se prolonga durante más de tres siglos, los verdaderos cambios en la historia de los *mingqi* llegaron con el saqueo de Luoyang en el 311, cuando el norte quedó definitivamente en manos de pueblos de origen no-Han y la élite china huyó al sur para fundar en el año 317 la dinastía Jin Oriental, con capital en Nanking (Jiangsu). Sin embargo fue curiosamente en el norte donde se produjo el mayor impulso de la escultura funeraria cerámica, y esto fue así, pese a que allí se adoptó el budismo como religión oficial, mientras que en el sur el culto a los ancestros permaneció en la base del sistema imperial.

Prácticamente todas las culturas que a lo largo de la Historia fueron invadiendo China, acabaron adoptando en mayor o menor medida los rasgos más distintivos de la cultura china, en lugar de imponer los propios. Los Wei Septentrionales (386-534 d.C.), provenientes del clan Tuoba de la etnia Xianbei, y origen del resto de las dinastías septentrionales, también adoptaron los usos y costumbres chinos. Sin embargo supieron dejar una huella, aún indeleble, en el arte chino, una huella que se aprecia con claridad en las figuras de los ajuares funerarios. El culto a los ancestros, desarrollado a la par que la propia civilización china, logró permear también el cerco cultural de los nómadas venidos de las estepas⁴².

Los primeros *mingqi* del Periodo de División hallados en el norte, pertenecen sobre todo a las tumbas de oficiales chinos que servían a gobernantes de origen no-Han. Como en las épocas precedentes, estas figuras remiten a los aspectos más relevantes de la vida del difunto, y en ellas podemos apreciar ya las transformaciones que se iban produciendo fruto de los cambios de gobierno y de la mezcla de culturas. Así las figuras comienzan a reflejar el carácter nómada y

estepario inherente a esta nueva sociedad. A principios del siglo V la producción de *mingqi* que, según los hallazgos arqueológicos, debía de haber sido algo tímida desde la caída de los Han, se multiplica ahora, sobre todo en el norte⁴³.

La consolidación de este estilo ya idiosincrásico llega con el establecimiento de la Dinastía Wei del Norte, y sobre todo a partir del año 494, cuando trasladan su capital de las inmediaciones de Datong (Shaanxi) a Luoyang (Henan). En este momento se ordena una campaña de adopción de las tradiciones chinas, incluida la del culto a los ancestros. La consecuencia más inmediata de esta política es la proliferación de tumbas de la élite que contienen *mingqi*. Si unimos este dato al hecho de que el periodo Wei Septentrional fue además bastante estable y próspero, el resultado es un gran aumento en el número de *mingqi* realizados. Paralelamente se producen cambios en la temática. El mundo de las Dinastías Septentrionales era bien diferente al de la sociedad Han, eminentemente agrícola y asentada. Eran nómadas venidos de las estepas, y aunque adoptaron las costumbres funerarias chinas, lo hicieron trasladando todos los valores de su identidad genuina. En seguida se hacen obvias las consecuencias, sobre todo dentro de las tipologías de las esculturas funerarias. La figura ecuestre cobró entonces una importancia sin precedentes. Remitía a los mundos de la caza, la guerra y las grandes travesías.



57. Banda de música montada integrada por figuras femeninas.

Wei Septentrional. Barro cocido con policromía en frío. H max. 23,5 cm. Royal Ontario Museum, Toronto

Tanto para los hombres como para las mujeres el caballo formaba parte de su vida cotidiana, y así lo demuestran los ajuares funerarios. Encontramos por ejemplo comitivas de honor integradas por una banda de música femenina a caballo, *fig. 57*. Se han hallado abundantes ejemplos de grupos de figuras ecuestres armadas, lo que sugiere que la élite Wei mantenía sus propios ejércitos y caballerías, no hay que olvidar que el norte de China ha sido siempre un punto vulnerable a los ataques. Un ejemplo sin duda paradigmático de la escultura ecuestre Wei es el ajuar excavado en 1953 en una tumba de Caochangpo, Xi'an (Shaanxi), *fig. 58*. De los 158 objetos cerámicos que lo componen la mayoría son esculturas que incluyen una banda de música montada, un ejército armado a caballo, y elegantes figuras femeninas, algunas de ellas tocando instrumentos. Contemplando estas figuras es imposible no reparar en su parecido con las escenas que cubren las paredes de la cueva 285 de Dunhuang.

Por otro lado el caballo y el camello eran los principales medios de transporte para atravesar los desiertos de Taklamakán y Gobi y poder completar así la Ruta de la Seda; por lo tanto también son muchas las figuras que se han hallado y que giran en torno a este tema. Algunas representan a extranjeros con fisionomías que exageran los rasgos distintivos más occidentales, sobre todo a comerciantes de Asia Central y de la India, *figs 60 y 61*.

Aún se siguen incluyendo en los ajuares las tipologías relacionadas con la vida cotidiana, como bailarinas, músicos, asistentes, oficiales, diversos animales, etc. Pero todas estas figuras reflejan ya cambios en el estilo, *figs 62, 63*.

58. Figura ecuestre del yacimiento de Caochangpo. Dinastía Wei Septentrional. Cerámica pintada en frío. H 38 cm. Excavada en 1953 en Caochangpo, Condado de Pilin, Xi'an, Shaanxi. Museo Nacional de la Historia de Shaanxi.

Tanto el jinete como el caballo van protegidos. La forma del brazo izquierdo de la figura apunta a que probablemente sostuviera un arma o estandarte, que a su vez iría sujeto por la especie de ristre colocado sobre la pata delantera izquierda del caballo. Lo más probable es que se tratara de la alabarda típica de los xianbei. Tanto el casco del jinete como la frontalería del caballo están horadados seguramente para insertar algún tipo de adorno.



59. Fresco de la cueva 285 de Dunhuang. 538-539 dC.



60. Pareja de camellos cargados con bienes.

Qi Septentrional (550-577). Área de Shanxi.

Barro cocido con engobe y pigmentos en frío. H max 35 cm.

Colección Anthony M. Solomon.

Durante el siglo VI los camellos aparecen ya de manera regular en los ajuares funerarios, e irán cobrando cada vez más importancia durante las dinastías Sui y Tang.



61. Figura masculina que representa a un extranjero, probablemente a un mercader o a un palafrenero.

Wei Septentrional, primer tercio del siglo VI.

Cerámica pintada en frío. 27 x 7 x 4,5 cm.

Colección Anthony M. Solomon.

62. Dama de corte.

Wei Septentrional. Primer cuarto del siglo VI.

Barro cocido gris con policromía en frío sobre engobe blanco.

H 84 cm.

Musée Guimet, Paris.

Esta imagen pone de manifiesto la influencia de la escultura budista y de su iconografía sobre la escultura de los ajuares funerarios de este periodo. Las figuras esbeltas y apacibles, el tratamiento de las formas y sobre todo la ligereza conseguida en la representación de las vestimentas, que permiten intuir la anatomía de las figuras, nos remiten a la escultura budista de Maijishan o Longmen.



Durante la Dinastía de los Wei Septentrionales se consolida además otra tipología, la de las figuras protectoras: los *zhenmushou* (“criaturas que guardan la tumba”) y los *zhenmuyong* (“guerreros que guardan la tumba”). La iconografía de los *zhenmushou* entronca con las figuras protectoras que se han hallado en algunas tumbas del estado Chu, durante el periodo de los Estados Combatientes figs 11 y 12. Sin embargo, y pese a que existen fuentes literarias del periodo Han que atestiguan la creencia en algunas figuras híbridas y exponen su descripción, no hay una constancia arqueológica de que esta tipología se incluyera de manera sistemática en los ajuares funerarios de la dinastía Han⁴⁴. Sin embargo, tras la dinastía Han, las figuras de seres híbridos vuelven a aparecer en las tumbas de los Wei y de los Jin y, durante el periodo Wei Septentrional, su inclusión por parejas, una con cabeza humana y otra con cabeza animal, es ya regular. La evolución de su iconografía pasa por figuras con rostro humano y cuerpo de animal, figuras con cuerpo similar al de un rinoceronte con un sólo cuerno, figuras con cuerpo más esbelto, parecido al de un ciervo y con un cuerno también, o con cuerpo similar al del león y con cuatro afiladas protuberancias flamígeras en la espina dorsal. Fue precisamente esta última la iconografía que finalmente se impuso, alcanzando su cenit durante la dinastía Tang⁴⁵.

Por otra parte, entre los ajuares de algunas tumbas del Periodo de División, comienzan a aparecer unas figuras de guerreros que presentan una iconografía particular. Se hallan sobre todo en las tumbas de la clase alta de la planicie central china, es decir entre las provincias de Shaanxi, Shaanxi y el norte de Henan. Estas figuras han sido designadas por los arqueólogos chinos con el nombre de *andun wushiyong*: “figuras de guerreros cuya mano descansa en un escudo”. Su mayor desarrollo se produce entre mediados del siglo VI y principios del VII, y darán origen a los *zhenmuyong*. Se caracterizan fundamentalmente por apoyar su mano izquierda sobre un gran escudo, mientras que con la derecha sostienen una lanza (muchas veces perdida). Otra característica típica de estos primeros guardianes son sus armaduras, conocidas con el nombre de *liangdang* figs 64 y 68 o *mingguangkai*⁴⁶ fig. 67, propias de un cuerpo de guardia exclusivo de los oficiales de alto rango⁴⁷.



63. Pareja de oficiales militares de corte.
Wei Septentrional, primer tercio del siglo VI.

Cerámica gris con pigmentos en frío sobre engobe blanco. H 70 cm.
Colección Anthony M. Solomon.

64. Pareja de oficiales de corte, vista de perfil.

Ambos vestidos a la manera china, llevan el tocado típico de los oficiales de corte.

Lucen el *liangdang* sobre el pecho. Esta pieza, que inicialmente fue concebida como una armadura para la guerra, acabó siendo adoptada por los militares de la corte como parte de su atuendo distintivo.

Estas dos figuras ejemplifican el estilo típico de la cerámica Wei Septentrional, caracterizado por las formas acusadamente planas, logrando un efecto casi bidimensional. Las proporciones se van alargando, hasta constituir un canon que reduce la dimensión de la cabeza, dando lugar a figuras muy estilizadas. Este efecto se consigue en parte por el uso muy habitual de un molde único para reproducir una figura prácticamente sólida.

Otra innovación de esta época son las bases de las figuras. Las piezas llevan o bien una base o bien cierran con barro el hueco que se forma entre las extremidades inferiores [figs. 66-68].



La importancia de estas figuras radica, más que en la aportación estética de esta nueva tipología, en el hecho de que aparece una nueva función asociada a los *mingqi*: el carácter protector que proporcionan una serie de figuras creadas ex profeso. A este respecto Ann Paludan señala que en épocas precedentes esta función se asociaba a otros elementos de la parafernalia funeraria. Esta costumbre continúa sin alterarse dentro de las Dinastías Meridionales. Según lo estipulado, asumen que la función protectora es desarrollada por las esculturas de seres fabulosos colocadas en el exterior de los complejos funerarios y por las figuras de guerreros esculpidas en relieve en las entradas subterráneas de las tumbas. Sin embargo las Dinastías Septentrionales, ajenas a estas distinciones establecidas ya en la dinastía Han, introducen nuevos elementos que cumplan esta función protectora dentro del conjunto de figuras de barro del ajuar funerario⁴⁸.

65. Zhenmushou, guardián de tumba.
Wei Septentrional.
Cerámica con policromía en frío. H 37 cm.
Excavada en 1977 de una tumba en Cuijiaying, Hanzhong, Shaanxi. Museo Municipal de Hanzhong, Shaanxi.
Esta figura, con rostro humano y cuerpo de león, estaba colocada en la antecámara de la tumba, entrando a la izquierda.





66. Pareja de guardianes zhenmushou. Con cuerpo de león y cuatro protuberancias flamígeras en la espina dorsal, uno con rostro humano, y otro felino.

Wei Septentrional, primer tercio del siglo VI.

Cerámica gris con restos de policromía en frío. 37.5 x 35.5 x 20.5 cm y 38.5 x 36.5 x 20.5 cm.

Colección Anthony M. Solomon.



67. Guardián de tumba o *andun wushiyong*. "figura de guerrero cuya mano descansa en un escudo".
Datada entre el periodo Wei Oriental (534-550) y el Qi Septentrional (550-577).
Cerámica gris con policromía en frío sobre engobe blanco. 49.5 x 16 x 12 cm.
Colección Anthony M. Solomon.

Sobre el pecho luce el *mingguangkai* que, junto con el resto de su uniforme acredita su pertenencia al cuerpo de elite. El escudo está decorado con un mascarón que representa una cabeza de animal fabuloso. Su mano derecha sostendría una lanza o alabarda.



68. Guardian de tumba con liangdangkai.

Dinastía Wei, primera mitad del siglo VI.

Cerámica con resstos de policromía en frío. H 30 cm

Colección Robert Rousset.

Musée National des Arts Asiatiques-Guimet.

En el brazo derecho portaría un arma ofensiva, probablemente una lanza, mientras que en izquierdo una defensiva, probablemente un escudo. Esto se piensa así por las analogías encontradas con otra figura de un lancero del año 524 hallada en Quyang.(Colección C.C.Wang) que aún conservaba sus armas aunque algo deterioradas.

3.5.

El apogeo con los Tang.

En el periodo comprendido entre mediados del siglo VI hasta principios del VII se produce un gran cambio en la escultura, sobre todo a nivel estético. Las figuras recuperan corporeidad, sustituyendo las formas de prevalencia plana por volúmenes de acusada tridimensionalidad. El carácter abstracto que envolvía a las figuras se torna en organicidad. Las anatomías se vuelven más contundentes, y las figuras más potentes. Los detalles también ganan en presencia y en volumen. Estos cambios se pueden apreciar sobre todo en los ajuares de las tumbas de la dinastía Qi Septentrional (550-577), fig. 69.

69. Pareja de figuras masculinas de pie.

Dinastía Qi Septentrional (550 – 577).

Cerámica gris con pigmentos en frío. 27.5 x 8 x 7.5 cm cada una. Colección Anthony M. Solomon.

El atuendo con capa y capucha es bastante común entre las figuras de los ajuares del área de Henan y Hebei de este periodo.



Tras la unificación del general Yang Jian y el establecimiento de la dinastía Sui (581-618), se consolida el estilo que se había ido gestando a partir de los cambios producidos desde mediados del siglo VI. Así lo atestiguan por ejemplo las figuras halladas en la tumba de Zhang Sheng en Anyang, Henan. Zhang Sheng fue un oficial militar de alto rango. Su tumba, datada en el año 595, fue excavada en 1959. En el interior se halló un ajuar formado por unos 200 objetos, y de ellos, 95 eran *mingqi*. Reproducían todas las tipologías del Periodo de División, incluidos los *zhenmushou*, figs. 70 y 71.

**70. *Zhenmushou*
con rostro
humano.**

Dinastía Sui.
595 dC.
Excavado en 1959
en la tumba de
Zhang Sheng,
Anyang, Henan.
Gres vidriado. H
48.5 cm.
Museo Provincial
de Henan.

Por el tono del
vidriado
probablemente fue
realizada en los
hornos de Jiabi, en
el condado de Ci,
cerca de Anyang.
Si no fuera porque
conocemos la
datación de la
tumba sería
imposible afirmar
con seguridad que
la pieza pertenece
a la dinastía Sui o
a la Tang.





71. Oficial de corte sobre pedestal de loto.

Dinastía Sui.
595 dC.
Gres vidriado.
H 72 cm.
Excavado en
1959 en la
tumba de
Zhang Sheng,
Anyang, Henan.
Museo
Provincial de
Henan.

La figura fue hallada en uno de los nichos laterales situados a los lados del corredor de acceso a la cámara funeraria. Su indumentaria es la propia de su rango y función, con la adaptación del *liangdang*. El pedestal de loto será típico de estas figuras durante la dinastía Tang.

Pese a que rápidamente, y sobre todo en el área de la capital Xi'an, se adoptan las tipologías características de la dinastía Qi Septentrional, pronto también se empiezan a producir los cambios que conducirán al estilo bien definido de la dinastía Tang. Tanto es así que a menudo es imposible distinguir las figuras de la dinastía Sui de las de principios de la dinastía Tang. Estos cambios estilísticos se producen sobre todo en las tipologías de los personajes cortesanos.

La primera mitad de la dinastía Tang está considerada como el periodo en el que la escultura cerámica funeraria china alcanza la cima de su desarrollo artístico. Además, según el resultado de las excavaciones, la mayoría de las esculturas que se produjeron en época Tang corresponden a los siglos VII y VIII, antes de la rebelión de An Lushan. A partir de entonces desciende considerablemente el número de esculturas elaboradas, así como su calidad. Las razones para esta disparidad se relacionan aparentemente con la ruptura que ocasionó esta rebelión a nivel social y con los cambios en las costumbres funerarias que hacían menos énfasis en la escultura cerámica⁴⁹.

Con la reunificación de las dinastías Sui y Tang sobreviene una época de seguridad militar, de estabilidad y eficiencia administrativas, y en definitiva, de paz y de prosperidad. Se recupera de nuevo la conciencia de ser un gran imperio y China vuelve a mirar al exterior. Durante el siglo VII, la capital Tang Chang'an era la mayor ciudad del mundo, con más de un millón de habitantes dentro de un área de más de 80 km²⁵⁰. Era además la ciudad cosmopolita por excelencia, los templos budistas y taoístas se acompañaron de templos dedicados a otros cultos internacionales como el zoroastrismo o mazdeísmo, el maniqueísmo, el nestorianismo o la religión musulmana⁵¹.

Uno de los aspectos más llamativos de los ajuares Tang son los cambios en la intencionalidad. Se siguen reproduciendo los aspectos más variopintos de la vida cotidiana, pero van encaminados a hacer ostentación del estatus del difunto. Este estatus no se mide ahora por sus posesiones en tierras, ganado o arquitecturas, como sucedía en la dinastía Han, sino por su sofisticación y su capacidad para rodearse de lujo y refinamiento. Al amparo de la filosofía taoísta, durante el Periodo de División, había surgido una nueva clase de literatos amantes de la

poesía, la música y las tertulias, de la naturaleza y de la belleza sublimadas. Esta filosofía de vida se fue extendiendo con el tiempo, sobre todo entre la clase aristocrática, que pronto gustó de “abandonar” sus “espíritus libres”. Así fue cómo la creatividad y el arte acabaron asociándose con el ocio, y las vidas ociosas y placenteras con la intelectualidad. Este tipo de humanismo se percibe también en la escultura funeraria. A diferencia de las figuras Han, representantes de la colectividad y de los valores más importantes que había dado la tradición, es decir de aquello que debía permanecer inmutable, los *mingqi* Tang se erigen como reflejo de los instantes de la vida cotidiana, cada figura es un momento preciso que merece ser recordado.

3.5.a. Tipologías principales.

La elección de los temas de nuevo se ve determinada por los intereses coetáneos, y así la mayoría de las figuras que integran los ajuares son figuras humanas. Por un lado están los cortesanos y los funcionarios con un sinnúmero de asistentes. Por otro las figuras que representan los más preciados pasatiempos Tang: la música, el baile, la caza o la práctica del polo⁵².

Los funcionarios suelen aparecer por parejas, normalmente uno es un oficial civil o *wenguan* [*wen kuan*] y otro un oficial militar o *wuguan* [*wu kuan*], figs. 73 y 74. Estas figuras tienen su complemento en las esculturas en piedra que engalanan en el exterior la Senda del Espíritu.

De los *mingqi* que representan cortesanos hay que destacar su importante valor documental, testimonio de las formas de vida de la aristocracia Tang, fig. 75. En un periodo de bonanza, se trivializan las preocupaciones, todas las figuras cortesanas manifiestan un acusado interés por la moda que se extiende a la vestimenta, a los tocados y a los complementos. Muchas de las figuras ostentan modas o accesorios vigentes en otros países. Este interés por la estética se manifiesta más gráficamente en las figuras femeninas, que lucen elaborados

peinados, sofisticados maquillajes y trajes con diseños minuciosos confeccionados con telas de gran calidad, figs. 76 y 77. Sabemos también del renovado papel de la mujer en la nueva sociedad Tang. A menudo se la representa practicando, al mismo nivel, las mismas aficiones que los hombres, la equitación, el polo o la caza por ejemplo, figs. 72, y 79.

Estas figuras van ilustrando los cambios en el gusto de la élite, que van más allá de lo accesorio. Así comprobamos cómo el canon varía a partir de la concubina de Tang Xuanzong (r. 712 – 755), la afamada Yang Guifei, y, de una elegancia basada en gráciles figuras esbeltas de talle alto, se pasa a figuras de formas rellenas, con amplios vestidos ceñidos a la cadera y rostros redondeados con coloretes encarnados, figs. 77 y 78. Además de las cortesanas los ajuares contienen también figuras, la mayoría femeninas, de sirvientas portando objetos sofisticados, tocando instrumentos o bailando delicadamente, figs. 80 y 81. Todas estas figuras dan buena cuenta de la vida lujosa, refinada, glamurosa y placentera del difunto. Todas las aficiones y pasatiempos de la alta sociedad Tang están representados, figs. 82 y 83, lo que hace de los *mingqi* Tang un referente sin igual en cuanto a variedades tipológicas.

En una época de paz los ejércitos no tienen tanta importancia, al menos entre los ajuares de la élite aristocrática Tang. Sin embargo tanto la figura ecuestre como el caballo siguen representándose, aunque esta vez más que los valores militares representan el estatus del difunto. El dominio de la caballería, como veremos en el siguiente capítulo, fue definitivo para controlar el imperio. Durante la época Tang, la monta era un privilegio exclusivo de la familia imperial y de la clase aristocrática, por lo que sólo ellos podían exhibir figuras ecuestres en sus ajuares funerarios⁵³.

Los caballos no son los únicos animales que se representan en los ajuares Tang. Les siguen en importancia los camellos, paradigma por excelencia de los grandes viajes, las caravanas por el desierto, el comercio y de todo lo exótico. Las figuras relacionadas las travesías por la Ruta de la Seda, forman un grupo importante dentro de los ajuares Tang. Los camellos suelen aparecer por parejas, uno con carga y otro sin ella. A veces se forman grupos escultóricos añadiendo

figuras humanas, como sus cuidadores extranjeros, comerciantes con rasgos más occidentales o algún otro personaje montado como algún viajero o incluso un grupo de músicos figs. 84-87. A veces también aparecen figuras que representan bailarines o músicos exóticos, fig. 88. Además de caballos y camellos se representa algún que otro animal doméstico, aunque nunca llegaron a alcanzar la importancia que tuvieron en los ajuares Han, donde quedaba patente su importancia como sostén de una sociedad más rural, fig. 89.



72. Músico a caballo.
Detalle de una de las
figuras que integran un
grupo de ocho.
Principios de la dinastía
Tang.
Cerámica con policromía
en frío.
Museo Cernuschi de
Tesoros Asiáticos, París.

73. Pareja de funcionarios, el de la izquierda civil o *wenguan* y el de la derecha militar o *wuguan*.

Dinastía Tang, siglos VIII-IX Cerámica con policromía en frío sobre engobe blanco y rojo.

Dcha: 95.25 x 30.48 x 20.32 cm. Izq: 92.08 x 24.13 x 22.86 cm.

Seattle Art Museum. Eugene Fuller Memorial Collection

El funcionario civil de la derecha luce el *liangdang*. El oficial militar de la izquierda parece, por su fisonomía, de origen centroasiático. Los soldados de esta parte, sobre todo los de origen turco, gozaban de gran reputación, por sus habilidades marciales, entre la milicia Tang que se nutría de un número considerable de ellos. También formaban parte de la Guardia de Palacio. El gran número de *mingqi* excavados que representan figuras de extranjeros en tumbas Tang, es la prueba del importante papel que desempeñaban los extranjeros en todos los niveles de la sociedad de la época.



74. Funcionario civil o *wenguan*.

Dinastía Tang, primera mitad del siglo VIII.

Cerámica blanca con policromía en frío. 81,5 x 26 x 23. Con pareja de similares dimensiones.

Colección Anthony M. Solomon

Esta figura ilustra el arquetipo de la representación de esta tipología. El personaje aparece sobre un pedestal en forma de loto, ataviado con su atuendo oficial: el *liangdang* sobre la túnica de anchas y largas mangas, calzado con la punta elevada, y un tocado con el símbolo de un pájaro descendiendo. Su pose es respetuosa y su actitud severa y diligente.



75. Cortesano en atuendo ordinario.

Dinastía Tang, mediados del siglo VIII.

Cerámica roja con restos de pigmento en frío sobre engobe blanco. 45 x 15.5 x 12.8 cm.

Colección Anthony M. Solomon.





**76. Dama de corte
caminando.**

Dinastía Tang, s. VII.
Cerámica policromada en frío.
H 27 cm.
Colección Robert Rousset.
Musée National des Arts
Asiatiques-Guimet.

Ejemplo exponencial de las
damas de Kutch, afamadas
por su belleza sin parangón y
por sus dotes para la música.

77. Dama de corte con el pelo recogido en forma de *shuanghuan wangxianji* o "doble anillo viendo las hadas".

Dinastía Tang, finales del siglo VII-principio del VIII.

Cerámica con policromía en frío. H 36 cm.

Colección Jacques Polain. Musée National des Arts Asiatiques-Guimet.

Tanto el tocado (*shuanghuan wangxianji*) como el atuendo de la figura (*nishang yuyi*) nos permiten suponer el grado de sofisticación que afectaba a la corte Tang. Los zapatos con la puntera levantada con forma de nube estuvieron de moda entre las damas Tang cuando no se vestían para realizar actividades deportivas.

No obstante, no está claro aún si la figura está bailando.

Además de esta figura femenina el Museo Guimet posee otras dos igualmente paradigmáticas, una dama con el tocado *dandao banfanji*, moño simple con doble vuelta en forma de "hoja de sable", y otra dama con moño alto de doble coca.



78. Dama de corte.

Dinastía Tang, ss VIII-IX.

Cerámica con policromía en frío sobre engobe claro.

Musée National des Arts Asiatiques-Guimet.

Esta figura constata la nueva moda impuesta a partir de los años cuarenta del siglo VIII, cuando Yang Guifei se convierte en la favorita del emperador Xuanzong, y en referente para el gusto cortesano. Se impone así un nuevo canon estético para la figura, que a menudo se extiende a ambos sexos [fig .75]



79. Dama de corte vestida para practicar la cetrería.

Dinastía Tang, siglo VIII.

Cerámica con vidriado sancai.

H 35 cm.

Musée National des Arts Asiatiques-Guimet.

Tal y como reflejan la pintura y la escultura, las mujeres de la sociedad Tang disfrutaban practicando las mismas aficiones que los hombres. Para ello se vestían de la misma manera, y únicamente se les distinguía por sus rostros delicados.

Esta figura ilustra uno de los pasatiempos preferidos de la corte Tang: la cetrería. Sostiene un pájaro sobre su mano derecha, aunque no sea exactamente un ave rapaz.

Está vestida con un *hufu*, atuendo de moda en la época inspirado en el manto sogdiano, ceñido por un cinturón de cuero al que solían anudarse diversos objetos. Las botas y el sombrero *huntuo mao* eran de fieltro.





80. Tres músicos.

Dinastía Tang, primera mitad del siglo VII. Cerámica pintada en frío sobre engobe. H 13, 10.5 y 12.2 cm.
Musée National des Arts Asiatiques-Guimet



81. Dos bailarinas.

Dinastía Tang, mediados del siglo VII. Cerámica vidriada al plomo. H 17 cm. Musée National des Arts Asiatiques-Guimet.



82. Grupo de cómicos.

Dinastía Tang.

Cerámica con restos de policromía en frío.

Bailarines, saltimbanquis y cómicos eran muy apreciados no sólo en la corte Tang sino entre toda la población en general. No era extraño que los grupos estuvieran también integrados por enanos. Aquí se les ha representado en plena actuación, poniendo especial interés en plasmar los ademanes y la expresión de los rostros, captando ese instante fugaz que sin embargo será perpetuado.



83. Grupo de músicos.

Dinastía Tang.

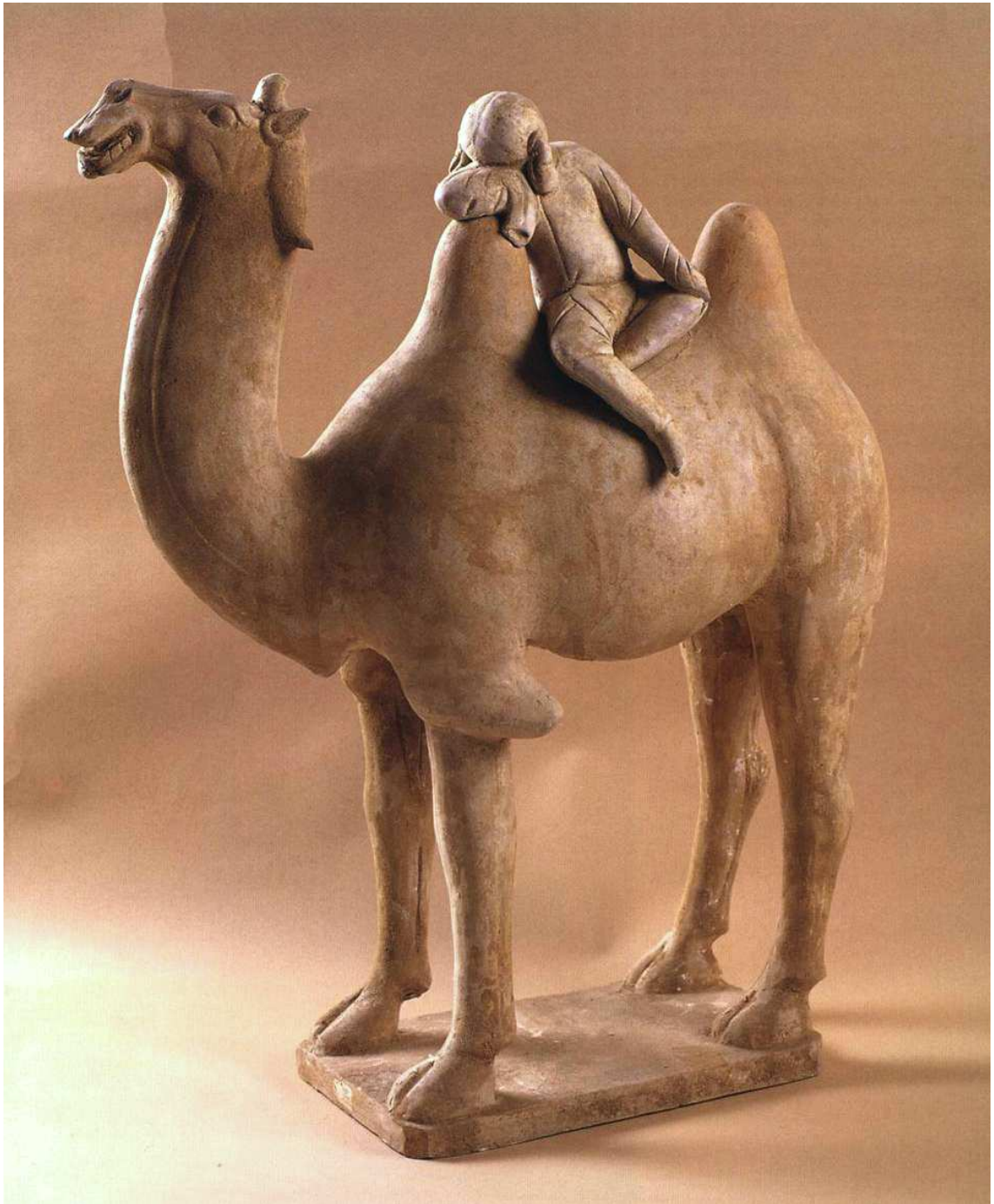
Excavado en 1995 de una tumba en Xi'an, Shaanxi.

Cerámica con restos de policromía en frío.

H: 11 - 11.5 cm.

Museo Nacional de la Historia. Pekín.

La música siempre ha ocupado un lugar privilegiado en la cultura y tradición chinas. Desde antiguo ha sido considerada como una de las artes mayores, y ha sido apreciada, por todas las corrientes filosóficas y por todas las religiones, como una herramienta capaz de poner al hombre en sintonía con el universo o con la divinidad. Los instrumentos musicales más antiguos que se han hallado se remontan al final del paleolítico. Este grupo escultórico ha conservado todos sus instrumentos en perfectas condiciones, sumando a su valor artístico un importante valor antropológico.



84. Joven descansando sobre un camello.

Dinastía Tang, s. VII – pp. VIII.

Cerámica con restos de policromía en frío. H 73 cm.

Excavada en 1988 de una tumba de Hansenzhai, Xi'an, Shaanxi.

Xi'an City Institute of Cultural Properties Protection and Archaeology

La joven está probablemente representada en un momento de descanso en medio de una de las largas travesías por el desierto. Está vestida con ropas masculinas más cómodas para la ocasión que las femeninas, muestra de la libertad de la mujer en este periodo. El camello es el típico Bactriano de dos jorobas, que se utilizaba para recorrer las largas distancias de la Ruta de la Seda.



85. Músicos a lomo de un camello.

Dinastía Tang. Excavado 1959 en una tumba al oeste de Xí'an, Shaanxi.

Cerámica *sancai*. H 60 cm. Museo Provincial de Shaanxi, Xí'an.

Sobre el camello están sentados siete músicos que rodean a una bailarina, presta a comenzar su actuación. Los músicos en este caso son de origen chino, aunque hay otros conocidos ejemplos de camellos que portan músicos de origen extranjero o grupos mixtos como muestra la figura del Museo de la Historia de China en Beijing. Estas figuras remiten a las representaciones de *hubu xinsheng* ("nueva canción de los bárbaros"), género musical que surge en la dinastía Tang y que fusiona música y danza de las regiones occidentales extendidas a lo largo de las rutas comerciales de la Seda. Las características técnicas y estilísticas de la pieza sugieren su datación a partir de los años cuarenta del siglo VIII.



86. Palafrenero .

Henan o Shaanxi. Dinastía Tang, siglo VIII.

Barro cocido con restos de policromía en frío. H 40 cm.

Musée National des Arts Asiatiques-Guimet.

Por su fisonomía, al personaje representado se le ha atribuido un origen uigur, de la región de Turfan, en Asia Central. Está representado en el instante mismo de tirar con esfuerzo de la brida del animal, otra prueba más de la nueva concepción Tang de la estatuaria funeraria. Otras piezas similares, exhumadas en Xi'an y Luoyang (en las colecciones del Archaeology Bureau, Luoyang, Henan [cap. V, fig.55], el: Museo Municipal de Berlín, el Seattle Art Museum o el British Museum), han aparecido junto a caballos ricamente enjaezados, lo que apunta a que el personaje pertenezca a una categoría especial de palafreneros encargados de vestir a caballos que van a participar en espectáculos o ceremonias especiales.



87. Personaje extranjero.

Dinastía Tang, siglo VII.

Barro cocido con restos de policromía en frío. H 24.5 cm.

Musée National des Arts Asiatiques-Guimet.

De nuevo se ha representado al personaje, probablemente un comerciante, en el instante mismo de caminar con su pesada carga. No falta ningún detalle: fisonomía occidental de rasgos exagerados, vestimenta de abrigo, ricamente policromada, abierta para facilitar su marcha, precisa representación de su saca y un rico aguamanil en su mano izquierda, con restos de pigmento dorados, que reproduce fielmente una de las tipologías orfebres de origen sogdiano que se introdujeron de nuevo a través de las rutas comerciales.



88. Joven bailarín extranjero.

Dinastía Tang, 650-800 d.C.

Cerámica con engobe blanco y restos de policromía y dorado. H 27 cm.

Victoria and Albert Museum, London.



Representa a un joven de tez oscura y con cabello rizado, probablemente un bailarín. Podría ser uno de los "jóvenes de Kunlun", citados en los anales históricos de la dinastía Tang, cuyo origen –parece que equivocadamente- ha sido en ocasiones situado en el sudeste asiático. La figura lleva un atuendo que sugiere cierta proximidad con imágenes procedentes de la cultura india, impresión que cobra mayor entidad si analizamos la pose de la figura. Una iconografía similar aparece en la gruta 103 de Dunhuang, por ejemplo. Analizando otras figuras similares (cap.V; figs 21-23) se ha establecido que podría tratarse de un luchador o incluso de un tamborilero. Podría sostener algún elemento perdido en su mano izquierda. Sea como fuere, no hay duda de que el origen del muchacho está más allá de las fronteras chinas.

89. Cebú.

Dinastía Tang, siglo VII.

Cerámica vidriada, h 26 cm.

Musée National des Arts Asiatiques-Guimet.

Raras son las piezas halladas que representan a bóvidos en solitario, lo normal es que aparezcan tirando una carreta, pero en el caso de esta figura todo parece indicar que fue concebida en solitario. Bueyes, búfalos y cebúes, han cohabitado con el hombre en China desde tiempos remotos y así son referidos en los mitos antiguos.

Tradicionalmente se les ha atribuido una estrecha relación con el agua tal y como demuestra el mito de los *zhishuiniu*, los bueyes pacificadores de las aguas, en cuyo honor, el emperador Tang Xuanzong, mandó erigir en el año 720, cuatro figuras colosales de bueyes en cada orilla, para que anclaran el puente de Pujin sobre el Río Amarillo. En seguida veremos cómo los bueyes también jugaron un papel importante en los cortejos fúnebres.



Por otra parte, las tipologías de guardianes, que habían aparecido durante el Periodo de División, son ahora parte imprescindible de los ajuares funerarios. Ya pudimos avanzar que los vocablos *zhenmushou* y *zhenmuyong* eran voces modernas creadas para simplificar la catalogación de estas piezas. Sin embargo ahora, el estudio de las regulaciones Tang en materia funeraria nos ha permitido conocer la terminología empleaba entonces para designar a estas figuras. Según recogen el *Tang liudan* y el *Tong dian*⁵⁴, en la época Tang se emplean cuatro términos diferentes. Por un lado se menciona a los guardianes con forma humana, es decir los *zhenmuyong*, con los nombres de *dangkuang* [tang k'uang] (guarda/protector de la bóveda funeraria) y *dangye* [tang yeh] (guarda/protector de las tierras salvajes) es decir del suelo sagrado. Por otro lado se nombra a dos guardianes, los *zhenmushou*, con aspecto zoomorfo con los términos *zuming* [tsu ming] (inteligencia ancestral) y *dizhu* [ti chu] (eje terrestre)⁵⁵. Wang Qufei⁵⁶ también identificó estas cuatro figuras con los *Sishen* o “Cuatro Espíritus” que menciona un pasaje del *Tang Huiyao*⁵⁷. Aún no podemos identificar dentro de cada pareja, qué nombre recibe cada uno de ellos. Además de estos cuatro seres, en los dos primeros textos mencionados también aparecen referencias a otras figuras antropomorfas designadas con el término *ouren* [ou jen], imágenes humanas, que probablemente sean las que hoy identificamos como los oficiales⁵⁸.

Durante la época Tang se producen algunas variaciones iconográficas dentro de las tipologías de los guardianes. Una de las más notables fue la incorporación de un par de alas a las figuras de los *zhenmushou*, recurso aparecido en la dinastía Han y empleado para identificar a las figuras de naturaleza inmortal⁵⁹. A mediados del siglo VII ya está plenamente establecida la nueva iconografía: una pareja de guardianes, ambos con cuerpo similar al del león, ambos alados como inmortales, uno con rostro humano y otro con rostro animal próximo al del león, y ambos con cuernos y patas de gacela o con sendas patas de león, figs. 90-92.



90. Pareja de *zhenmushou*.

Dinastía Tang.

Cerámica con vidriado *sancai*. H 91.4 y 95.3 cm.

Colección Frieda y Milton F. Rosenthal, Nueva York.

Estas figuras responden ya al modelo de *zhenmushou* asentado durante la dinastía Tang. Levantadas sobre un pedestal individual rocoso, con cuerpo de león, patas delanteras y cuernos de gacela, aladas, con agudas espinas dorsales, y una con un feroz rostro humano y otra con rostro animal, próximo al león.



91. Figura de *zhenmushou* con rostro humano.

Dinastía Tang, primera mitad del siglo VIII. Cerámica con vidriado *sancái*. H 57,5 cm.

Excavada en 1957 de una tumba en Zhongbao, Xi'an Shaanxi. Museo Provincial de Shaanxi.

La figura, de cuerpo musculoso de león y patas delanteras de gacela, se levanta sobre la típica plataforma rocosa de este periodo. El diseño es más rico y elaborado que el de las piezas anteriores, su modelado más sensible y su proceso de elaboración es más complejo. Está realizada en tres partes, pedestal y cuerpo, cabeza y cuerno, pero las tres forman un conjunto perfectamente integrado. Los detalles son más abundantes y aparecen mucho más trabajados que en las piezas anteriores. Todo esto, junto a las características de la tumba y de su ajuar, confirma el alto estatus del difunto, pese a que aún desconocemos su identidad.



92. Figura de un *zhenmushou* con rostro animal y patas de león. Dinastía Tang, 706 d.C. Cerámica con vidriado *sancai*; h 90 cm. Excavada en 1971 de la tumba del príncipe Zhanghuai (Li Xian) en Qian, Shaanxi. Museo de Qianling, Shaanxi.

No hay duda de la calidad y envergadura de esta pieza, acorde sólo al rango del segundo hijo del emperador Gaozong.

Paralelamente se producen cambios en la tipología de los *zhenmuyong*. Aparece una nueva pareja de guardianes que incorpora una iconografía derivada de las deidades budistas. Como consecuencia, los guardianes erguidos sobre un pedestal rocoso, que continúan el modelo anterior al periodo Tang, se denominan ahora *wushiyong* (“figuras de guerreros”), figs. 93 y 94. Estas figuras pronto pierden el escudo que les caracterizaba en el Periodo de División, aunque en zonas alejadas de la capital y con una sólida tradición regional como Sichuan, se pueden hallar aún *andun wushiyong* hasta mediados del siglo VII⁶⁰. Los nuevos *wushiyong* continúan su evolución durante los siglos VII y VIII, adaptándose a los nuevos estilos Tang.

Mientras esto sucede, aparece un nuevo modelo iconográfico de *zhenmuyong* que acabará por desbancar a los *wushiyong*. Este nuevo modelo iconográfico se conoce con el nombre de *shenwang* (“espíritu-rey”) o *tianwang* (“rey celestial”), figs. 95 y 96. Su imagen está directamente relacionada con las figuras de los *lokapala*, en sánscrito, los Reyes Guardianes. Los *tianwang* aparecen en China hacia mediados del siglo VII y alcanzan su apogeo durante el segundo cuarto del siglo VIII, sobre todo en tumbas de los alrededores de Chang’an y Luoyang (Henan). Según la práctica budista los *lokapala* están asociados con la guarda de las Cuatro Direcciones, son los protectores de la Ley budista y, según la tradición, estuvieron presentes en cada uno de los momentos decisivos de la vida del Buda Histórico⁶¹. En la iconografía china, los *tianwang*, se caracterizan además porque aparecen representados en parejas, de pie sobre un animal o un demonio. Si se trata de animales lo más habitual es que uno de ellos aparezca sobre un buey y el otro sobre una oveja, un perro o una criatura fabulosa, normalmente los animales presentan un aspecto plácido. Si no, los guardianes aparecen en actitud más combativa sobre uno o varios demonios agresivos a los que están sometiendo, esta última iconografía es posterior a la primera y no hace su aparición hasta los años ochenta del siglo VII.

Normalmente no suelen aparecer los dos tipos de *zhenmuyong* en la misma tumba aunque existen excepciones⁶². Aunque los *tianwang* pronto alcanzaron popularidad, los *wushiyong* siguieron estando bien presentes en las tumbas Tang hasta mediados del siglo VIII.



93. Pareja de *wushiyang*.

Dinastía Tang, siglo VII-principios VIII.

Cerámica con policromía en frío y dorado sobre engobe blanco. Izq: 55.5 x 20.5 x 17.5 cm. Dcha: 57.5 x 21.5 x 16.5 cm. Colección Anthony M. Solomon.

En los ejemplos más tempranos, los *wushiyang* ya han perdido el escudo que les caracterizaba durante el Periodo de División y aparecen con una armadura aún sencilla y funcional.

Muchas veces los guardianes presentan los rostros bien diferenciados, uno más grotesco que el otro, en la misma línea que los *zhenmushou*.

Estas figuras responden al estilo característico del área de Xi'an, dato que se confirma por la representación de una serpiente entre el pedestal rocoso, visible sobre todo en la figura de la izquierda. El motivo de la serpiente, a veces también enroscada alrededor de sus brazos o estrangulada, es frecuente entre los guardianes de las tumbas de esta zona⁶³.



94. Pareja de *wushiyong* con la mano alzada, sosteniendo un arma.

Dinastía Tang, finales del siglo VII-siglo VIII.

Cerámica con policromía en frío y dorado sobre engobe blanco.

Izq: 80.5 x 35.5 x 18.5 cm. Dcha: 81 x 36.5 x 19 cm.

Colección Anthony M. Solomon.

Poco a poco el canon de las figuras se va estilizando. Los guerreros muestran el nuevo atuendo Tang sobre el que lucen unas armaduras en las que los elementos ornamentales, sobre todo en la coraza y en las hombreras, van ganando importancia. Las partes inferiores de las figuras se van aligerando. En este caso concreto, las peanas responden al arquetipo hallado en las tumbas de Shanxi de este periodo, diferentes al estilo capitalino de Xi'an y Luoyang: una base mucho más fina y, en muchas ocasiones, en forma de "u".



95. *Tianwang* sobre un demonio en posición supina.

Dinastía Tang, siglo VIII.

Cerámica con policromía en frío, dorado y pan de plata (ligeramente oxidado).

Colección Anthony M. Solomon.

Hacia mediados del siglo VII se aprecia una tendencia a ir ornamentando cada vez más las armaduras, con motivos de máscaras de animales, que se aproximan a los diseños que lucen los *lokapala*. El atuendo deja de ser funcional para pasar a ser de gala. Seguramente esta figura iría colocada sobre un pedestal rocoso.



96. *Tianwang* sobre demonio barbudo.

Dinastía Tang, primera mitad del siglo VIII.

Excavado en 1957 de una tumba en Zhongbao, Xi'an Shaanxi (ver figura nº87)

Cerámica con vidriado *sancái*. H 65 cm. Museo Provincial de Shaanxi.

Otra tipología popular durante las dinastías Sui y Tang, fue la de las doce figuras del horóscopo chino. Es más, en ningún otro momento histórico ha existido tanta variedad en su representación ni un uso tan generalizado. La inclusión de esta iconografía en el ámbito funerario no se restringió a los *mingqi*, también se ha encontrado en espejos de bronce, epitafios de piedra o pinturas murales⁶⁴, cap. II, figs. 64 y 65.

Durante la dinastía Zhou, se codifica un sistema binomial para medir el tiempo en ciclos de sesenta, aunque este sistema ya se utilizaba en la dinastía Shang, tal y como muestran los huesos oraculares. El ciclo sexagenario chino, se basa en la combinación alternativa entre doce caracteres denominados “las doce ramas terrestres” o *diji* y “los diez tallos celestiales” o *tiangan*. Esas sesenta combinaciones posibles designan los sesenta días que forman un ciclo. Cada animal, se corresponde con una de las ramas terrestres, y a cada uno se le asigna un tallo celestial. Cada animal representa un ciclo de doce años: rata, buey, tigre, conejo (liebre), dragón, serpiente, caballo, cabra (oveja), mono, gallo, perro y cerdo. Se genera así un sistema de correlaciones espacio-temporales que rige las horas, días, años o estaciones, con múltiples asociaciones como los cinco elementos, los hexagramas del Yijing (Libro de los Cambios), el yin y el yang, etc. Se trata pues de un sistema de naturaleza matemática y abstracta que inicialmente no guarda relación con la observación astronómica⁶⁵. Con la dinastía Han, este sistema fue adoptado de manera oficial para regular el calendario. En la tabla que adjuntamos seguidamente se pueden ver los doce signos con sus respectivas asociaciones.

Como ya apuntamos en los capítulos anteriores según el pensamiento tradicional chino, la dimensión de los espíritus se consideraba real y complementaria de la terrenal, ambas constituían el universo unitario, y los mundos terrenal y de ultratumba eran simultáneos e interactivos⁶⁶. De modo que la tumba, ya desde el periodo Han, tanto su ubicación, el diseño de sus planos y la colocación del interior, se diseñaba para crear un contexto cósmico que fuera ideal para el difunto⁶⁷. Dentro de estos parámetros hay que ubicar las figuras de los doce animales. Ejercían por supuesto una acción protectora tanto para el difunto como para su progenie ya que de algún modo eran capaces de controlar las fuerzas

cósmicas. Ann Paludan resume elocuentemente su función cuando afirma que estas figuras servían para “anclar la tumba en su ubicación correcta dentro del cosmos”⁶⁸.

Cinco Elementos	Diez Tallos	Doce Ramas	Animales	Direcciones	Horas
Madera	<i>Jia</i>	<i>Zi</i>	Rata	N	11 P.M.-1 A.M.
“	<i>Yi</i>	<i>Chou</i>	Buey	NNE	1 – 3
Fuego	<i>Bing</i>	<i>Yin</i>	Tigre	ENE	3 – 5
“	<i>Ding</i>	<i>Mao</i>	Conejo	E	5 – 7
Tierra	<i>Mou</i>	<i>Chen</i>	Dragón	ESE	7 – 9
“	<i>Ji</i>	<i>Si</i>	Serpiente	SSE	9 – 11
Metal	<i>Geng</i>	<i>Wu</i>	Caballo	S	11 A.M. -1 P.M.
“	<i>Xin</i>	<i>Wei</i>	Oveja	SSO	1 – 3
Agua	<i>Ren</i>	<i>Shen</i>	Mono	OSO	3 – 5
“	<i>Gui</i>	<i>You</i>	Gallo	O	5 – 7
		<i>Xu</i>	Perro	ONO	7 – 9
		<i>Hai</i>	Cerdo	NNO	9 - 11

97. Tabla de los doce signos del calendario chino con sus respectivas asociaciones.

Hay que aclarar que tras la asociación del último tallo a la décima rama, es decir *Gui-You*, siguen las asociaciones: *Jia-Xu*, *Yi-Hai*, *Bing-Zi*, *Ding-Chou*, y así sucesivamente hasta completar cada uno de los ciclos.

Hay que resaltar que las doce figuras no se concebían aisladas sino como una unidad indivisible, tal y como constatan las regulaciones, por lo que no se incluyen de forma individual en la tumba, salvo excepciones⁶⁹.

En los primeros ejemplos de los *mingqi* Tang, los doce animales están representados de forma más o menos naturalista, pero la iconografía fue evolucionando hacia la representación de seres híbridos, normalmente con cuerpo humano y cabeza de animal, y finalmente concluyó con la representación de seres humanos, a veces con vestimenta ceremonial, con los motivos animales asociados. Una de las posibles explicaciones para la evolución de esta iconografía la aporta Benjamín Schwartz, que argumenta que el recurso de humanizar las figuras responde a la búsqueda de correlaciones entre el mundo natural y el humano, de forma que lo místico y lo abstracto puedan ser encarnados⁷⁰. A lo que habría que apuntar que, como es lógico, si bien la iconografía se asienta sobre la base de los mitos y creencias que se remontan a la China Pre-imperial, a medida que avanza la civilización se ha ido nutriendo de símbolos y significados tomados de la propia cultura china que se iba generando y a la vez de aquella que importaba.

Los primeros *mingqi* que se conservan que representan los doce animales del calendario son de una tumba del periodo Wei Septentrional que pertenece a la familia Cui en Linzi, Shandong, datada en el año 525. Tienen forma animal y estaban colocadas en nichos con forma de arcos apuntados, similares a las mandorlas budistas, dispuestos originalmente alrededor del sepulcro⁷¹. La costumbre inicial era colocar a los doce *mingqi* en nichos especiales colocados en los muros de la cámara sepulcral, primero sólo en dos muros laterales opuestos, luego en todos los muros de la cámara, de forma que rodearan el sepulcro. Normalmente sólo se incluía un conjunto pero en ocasiones hay tumbas que albergan más de uno como una tumba Sui de Hunan, del 610, que albergaba un conjunto de figuras híbridas y otro de figuras humanas que sostenían sobre sus hombros al animal correspondiente. En los dos conjuntos las figuras estaban sentadas, además el segundo es uno de los primeros ejemplos de su tipo. Esta iconografía parece además haberse originado y desarrollado en el sur puesto que no hay evidencias arqueológicas de *mingqi* del periodo Tang que representen los doce animales con forma humana en el norte de China⁷². No obstante hay que apuntar que durante casi toda la dinastía Tang el arquetipo son las figuras humanas con cabeza de animal de pie, fig. 98.



98. Conjunto de los doce animales del zodiaco, con forma híbrida.

Dinastía Tang.

Cerámica. H: 22.2 – 30 cm. British Museum, Londres.

Excavados de una tumba al este de Xi'an, Shaanxi.

Arriba, de izq a dcha: Rata, buey, tigre, liebre, dragón y serpiente.

Abajo: caballo, oveja, mono, pollo, perro y cerdo.

Para concluir este apartado podemos recoger la clasificación que hace Wang Renbo de la producción de objetos funerarios cerámicos. En función de los hallazgos arqueológicos de las tumbas Sui y Tang, distingue cuatro periodos principales⁷³.

Periodo	Preferencias
Establecimiento de la dinastía Sui hasta el reinado de Gaozong 581 – 683	<ul style="list-style-type: none"> • Figuras protectoras de guardianes. • Parafernalia ceremonial asociada a los viajes del difunto. • Carreta tirada por bueyes del cortejo fúnebre. • Asistentes personales y funcionarios, de carácter ceremonial
Reinados de Wu Zetian y Tang Zhongzong 684 – 710	<ul style="list-style-type: none"> • Asistentes personales y funcionarios de carácter ceremonial. • Figuras asociadas a los viajes. • Jinetes, caballos y mozos de cuadra. • El caballo ceremonial va sustituyendo paulatinamente a la carreta fúnebre.
Del reinado de Ruizong al de Daizong710 - 779	<ul style="list-style-type: none"> • Mayor énfasis en la vida cotidiana y doméstica. • Disminuyen las referencias ceremoniales. • Decae el tema del viaje.
Desde el reinado de Dezong hasta el final de la dinastía Tang779 - 907	<ul style="list-style-type: none"> • Decae la presencia de la cerámica entre los ajueres funerarios, sobre todo a partir del reinado de Xianzong. • Proliferan los ornamentos en oro, plata, bordados y brocados. • Aumenta el número de esculturas en metal y en madera.

3.5.b. Ubicación en el cortejo y en el interior de la tumba.

Todos los *mingqi* formaban parte del cortejo funerario. Se exponían, a la vez que eran transportados, en carros, normalmente tirados por bueyes, acompañando el féretro en su camino a la tumba. Cuando la procesión arribaba, las figuras se alineaban fuera. Entonces el féretro era introducido dentro de la cámara funeraria. Después se introducían las figuras⁷⁴.

En el funeral de un dignatario importante, el camino hasta el cementerio estaba custodiado por una guardia de honor y su féretro, escoltado por la familia y por el pertinente funcionariado. Estaba precedido y era también seguido por músicos y cuadros de entretenimiento⁷⁵. Dentro de la comitiva, el féretro, al principio, era transportado por un carro tirado por bueyes. Esto explica el hallazgo de una réplica en cerámica de éste en muchos ajuares, fig. 99. Estas figuras serán con el tiempo sustituidas por la de un caballo ensillado, engalanado y desmontado como pieza central del cortejo.



99. Carreta del cortejo fúnebre tirada por dos bueyes.

Dinastía Tang. Cerámica con restos de policromía en frío.

Carro: 15 x 14.5 cm. Bueyes: 16 x 23 cm c/u.

Museo Provincial de Hubei.

Hay que recordar que tanto el número de piezas, su tamaño y calidad, como la disposición en el interior de la tumba estaban firmemente regulados.

En las grandes tumbas dotadas de pozos de ventilación las estatuillas más pequeñas se colocaban en nichos (*xiaokan*) abiertos sobre la rampa de acceso. El grupo más importante de la comitiva, estaba constituido por las figuras protectoras, *zhenmushou* y *zhenmuyong*, por parejas, una pareja de funcionarios, uno civil y otro militar, y a menudo también un grupo de caballos, algunos camellos y sus cuidadores. Esta jerarquía se establece en primer lugar por el tamaño, superior al del resto de figuras, y en segundo lugar por la ubicación, más próxima al féretro. Las evidencias arqueológicas muestran que los dos *zhenmushou* se situaban en la entrada de la cámara funeraria. Inmediatamente detrás se colocaba la pareja de *zhenmuyong*. Otras veces estas cuatro figuras se colocaban en la antecámara o incluso en la rampa de acceso, pero normalmente iban juntas. Tras los *zhenmuyong*, o junto a ellos, se colocaba la pareja de funcionarios (*wenguan* y *wuguan*). Algo más alejados, en la parte trasera de la cámara funeraria, o ya en los nichos de la rampa de acceso se colocaban los caballos y camellos de tamaño intermedio y el resto de figuras, de menor tamaño⁷⁶.

En las tumbas menos importantes, las figuras se situaban más cerca del féretro en la cámara funeraria, y ningún emplazamiento ni orden alguno parecen haber estado previstos. No obstante los guardianes debían naturalmente vigilar el féretro cerca de la entrada y al sur (cuando el monumento funerario era lo suficientemente considerable como para respetar las normas). Pero muchas tumbas más simples ignoraban una cierta disposición estipulada: el féretro orientado hacia el norte, ocupaba el lado oeste y el mobiliario se reagrupaba esencialmente al lado este⁷⁷.

3.5.c. Regulaciones imperiales.

Durante la dinastía Tang, la pompa de los funerales generó tal grado de competición social que en seguida hubo que regular su despliegue. Esta moda que se había ido imponiendo batió su record en el primer decenio del siglo VIII. La *Historia de los Tang* recoge una cita del emperador Tang Ruizong pronunciada en el año 712 y que reza así:

“Desde hace algún tiempo, nobles y funcionarios rivalizan en la ostentación funeraria. Estatuas de hombres y de caballos se realizan así con la intención reprensible de solicitar la atención de los transeúntes en los caminos. No se puede pensar que esta cierta práctica traduzca un duelo sincero. De exagerarse aún más, acabará por conducir a la dilapidación de las fortunas. Ahora bien, comienza a alcanzar incluso al pueblo. Si no se reglamenta, acarreará la mayor de las extravagancias. Es pues mi deseo que toda persona noble de rango inferior se ajuste a las reglas oficiales y se abstenga en lo sucesivo de hacer gala de efigies funerarias (*mingqi*) en la vía pública y las exponga únicamente en los lugares de la tumba.”⁷⁸

Para este fin existía un departamento oficial, el *Zhen Guan Shu*, que supervisaba la producción y el uso de objetos funerarios, no sólo en los ajuares del interior de las tumbas, sino también en las esculturas que integraban, si procedía, la Senda del Espíritu⁷⁹. Era competencia de este departamento controlar el número, la elección de las tipologías, el tamaño, la calidad del material, incluso los colores y el tipo de vidriado que estaban permitidos en función de cuál fuese el rango del difunto. Estas regulaciones se ha conservado recogidas tanto en el *Tang liudian* (Compendio de la Ley Administrativa de las Seis Divisiones de la Burocracia Tang) del año 738 como en el *Tong dian* (Encyclopedic History of

Institutions) del año 801. Periódicamente se fueron promulgando una serie de decretos. Los de los años 742, 806, 841, 871 y 936 limitaban el uso de objetos funerarios y prohibían los objetos de oro, plata y bronce. El del 742 restringía el número de esculturas de barro a 90 para los difuntos de tercer grado y superiores, para los de quinto grado y superiores hasta 70 y para los de noveno grado y superiores hasta 40. Más tarde estas cantidades se redujeron a 70, 40 y 20 respectivamente mientras que al resto de la gente se le permitían sólo 15 figuras y sin vidriar⁸⁰. Pero los hallazgos arqueológicos prueban que en muchos casos estas regulaciones simplemente se desoían.

3.6.

Los mingqi tras
la dinastía Tang:
De la estatuaria
a la réplica de
papel.

Hacia mediados del siglo VIII, tal y como muestran las excavaciones arqueológicas, comienza un periodo de decadencia para los *mingqi*. Su número en las tumbas desciende así como su calidad.

En general son piezas de menor tamaño, peor acabado y baja expresividad, si se comparan con los de la primera mitad del siglo VIII. No existe un consenso para determinar una razón principal que explique estos hechos, sino que se apuntan unas cuantas que unidas podrían justificar algunos de estos aspectos. Entre ellas la rebelión de An Lushan, la inestabilidad económica, la profusión de decretos censores o simplemente un cambio de actitud hacia los ajuares funerarios. Esta disminución en el uso de *mingqi* se produce a la par que aumentan paulatinamente el número de objetos funerarios en otros materiales distintos a la cerámica y de objetos de uso, en lugar de sus reproducciones.

Ya hacia finales de la dinastía Tang aparece la costumbre, perpetuada hasta nuestros días, de quemar en las tumbas réplicas de los bienes realizadas en papel. A los beneficios lógicos (ahorro de recursos económicos, humanos, etc) de esta práctica con respecto a la de los modelos cerámicos, hay que añadir las connotaciones que implica la combustión y la transformación de lo material en humo, sustancia más afín con lo espiritual. De este modo el humo puede transportar la esencia del objeto hasta el espíritu del difunto para que éste se beneficie de su uso. Pese a que esta costumbre va en aumento, no se puede decir que el uso tradicional de los *mingqi* desaparezca por completo. Tenemos pruebas de ello en todos los periodos sucesivos, aunque en distinta medida y con variaciones regionales. Si bien hay que resaltar que aún es un campo lleno de posibilidades pero casi inexplorado por la arqueología y por tanto las investigaciones dirigidas a este respecto son aún muy escasas.

Hay ejemplares de esculturas funerarias cerámicas provenientes de tumbas de las Cinco Dinastías (907-960) que estaban situadas, junto a objetos de otros materiales, en los enterramientos de algunos dirigentes, y que casi en su totalidad representan figuras humanas. Además está el caso concreto de Sichuan, una de las regiones más prolifas en la producción de esculturas tanto vidriadas como sin vidriar de las Cinco Dinastías, así como de periodos posteriores⁸¹.

Durante la dinastía Song (960-1279) aumenta considerablemente la práctica de la cremación, -importada del budismo- frente a la inhumación, fig. 100. La destrucción del cuerpo mediante la incineración era un anatema para las creencias tradicionales chinas, y hay constancia de la promulgación frecuente de edictos censurando esta práctica⁸². Pero contrariamente a lo que sería más lógico, la extensión general de esta práctica tiene menos que ver con el auge del budismo y más con la evolución de las creencias populares sobre la vida ultraterrena, basadas en la existencia de una burocracia celestial a la que el difunto asciende directamente. Esta nueva convicción reduce la repercusión de los ajuares funerarios que prácticamente queda relegada a la constatación del rango y la ocupación del difunto⁸³.



100. Cofre para cenizas.

Dinastía Song o Yuan (datado en 1206, 1266 o 1326)
Gres con vidriado marrón y motivos incisos. H 28 cm.
Colección T.T.Tsui, Victoria & Albert Museum, Londres.

Entre los motivos incisos se encuentran grabados los nombres de los Guardianes de las Cuatro Direcciones y una fecha del calendario cíclico que al no estar acompañada del reinado concreto de un emperador resulta ambigua. A juzgar por su manufactura, debió de pertenecer a una persona con pocos recursos



101. Tres asistentes.

Dinastía Song.

Cerámica con policromía. H 27.5 cm.

Excavados en 1963 en Xinlifeng, Jiaozuo, Henan.

Museo Provincial de Henan.

De esta tumba se excavaron un total de 41 figuras de asistentes, de ambos sexos, aunque sólo 13 estaban en buen estado. El conjunto es excepcional por su particular esmero en retratar las poses y expresiones de cada una de las figuras del conjunto. Algunas portan objetos, como el aguamanil que sujeta la figura del medio, otras aparecen prestas a recibir una orden o en actitud de respeto. La dinastía Song es el periodo más prolijo en cuanto a tumbas de comerciantes, funcionarios y terratenientes conservadas.

Parece que la decisión de integrar o no *mingqi* en los ajuares Song era una cuestión personal o local, no en vano los ajuares de este periodo son el reflejo de la división entre el sur, de tradición china, y las provincias ocupadas del norte. De nuevo la práctica aumenta en el área de Sichuan, y en otras regiones como Fujian.

En general, el uso de figuras funerarias en este periodo es reducido y las piezas suelen ser de pequeño tamaño. Entre ellas de nuevo predomina abrumadoramente la figura humana, figs. 101-104. En el sur es frecuente que sean de porcelana y que representen temas populares como escenas cotidianas, inmortales, o animales del zodiaco, estos últimos muchas veces fundidos en hierro. En el norte en cambio son más comunes las representaciones de los hábitos cotidianos y de la vida doméstica del difunto, como si de un retrato se tratara. Muchas veces, en lugar de modelar y cocer las figuras, se talla la forma una vez cocida, fig. 105.



102. Figura masculina de pie y figura masculina sentada.
Song del Norte (960-1126). Excavadas en 1956 de una tumba de Xingping, Shaanxi.
Izq: cerámica con policromía, H 27 cm. Dcha: Cerámica con vidriado verde, H 17.5 cm. Museo Provincial de Shaanxi.



103. Tres figuras de un grupo que representa los doce animales del zodiaco.

Dinastía Song Septentrional. S X-XI. Jiangxi, Jingdezhen. Porcelana *qingbai*. H 21 - 22 cm. Musée National des Arts Asiatiques-Guimet.

Pertenecen a la iconografía de figuras antropomorfas que portan, en este caso en sus manos, a los animales. La figura de la izquierda sostiene una oveja, el octavo signo, y la de la derecha un perro, el decimoprimer.



104. Figuras de niños.

Song Meridional. Hallados en Zhenjiang, Jiangsu. Cerámica. Museo Municipal de Zhenjiang, Jiangsu.



105. Tres actores representando una obra de *zaju*.

Dinastía Jin

Excavadas en 1963 de una tumba de Xifengfeng, Jiaozuo, Henan.

Cerámica, H arriba izq, 37 cm; arriba dcha 33 cm; abajo 37 cm.

Museo Provincial de Henan.

Las tres figuras forman parte de un conjunto de siete. En lugar de estar modeladas, están talladas a partir de un ladrillo de barro cocido. Se han hallado grupos similares en tumbas de Henan y Shanxi. Las figuras además estarían ornadas con elementos aplicados realizados en otros materiales, como plumas, a juzgar por los ojales de sus sombreros.

Las figuras de la dinastía Yuan (1271-1368) remiten sobre todo a la vida cotidiana y a los intereses y aficiones de la sociedad Yuan, figs. 106-107. Pese a que los Yuan estaban en contra de la extravagancia en los funerales y prohibieron algunas caras costumbres como la quemar oro o plata, la variedad temática de los *mingqi* es considerablemente mayor en comparación con la del periodo Song. Además de la figura humana se han hallado carros, caballos, camellos y objetos domésticos. También es mayor su escala, que llega incluso a los 50 cm de altura. Podríamos destacar las figuras del área de Jiangxi, a menudo realizadas en gres y en porcelana.



106. Sirvientes femeninas.

Dinastía Yuan.

Excavadas en 1978 del mausoleo de la familia He en el condado de Hu, Shaanxi.

Cerámica, H dcha: 30.5 cm; izq: 30.4 cm.

Centro Cultural del condado de Hu, Shaanxi.

En el mausoleo reposan los restos de tres generaciones de esta familia, los tres servían como oficiales de los dirigentes mongoles. Las sirvientas, la de la izquierda llevando una caja redonda y la de la derecha aguardando paciente, portan la indumentaria típica las mujeres Yuan.

Durante la dinastía Ming (1368-1644) la cremación estaba prohibida bajo pena de recibir cien golpes de vara de bambú, pero la quema de réplicas en papel, práctica barata y por ende accesible a cualquiera, ya se había asentado y continuó desarrollándose profusamente durante este periodo. Los ajuares con *mingqi* quedaron relegados a la familia imperial y a la élite más adinerada. Uno de los ejemplos más llamativos es la tumba de un príncipe Shu en Shiling Zhen, en Chengdu, Sichuan, datada hacia 1435. Cuando fue descubierta, en 1955, y excavada, se comprobó que albergaba unas 500 figuras en cerámica vidriada que representaban guerreros, músicos, guardias de honor, asistentes y funcionarios⁸⁴.



107. Oficial militar y tamborilero montado sobre un camello.

Dinastía Yuan. Excavadas en 1978 del mausoleo de la familia He en el condado de Hu, Shaanxi.

Cerámica, H izq: 33 cm; dcha: 41.2 x 34.5 cm. Centro Cultural del condado de Hu, Shaanxi

Estas dos figuras muestran un recuperado interés por recrear el momento, concentrando la atención en la expresión de los rostros y en la representación de cada fisonomía concreta.

Además de la cerámica y la porcelana, las figuras se hacían de madera o metal, en la tumba del príncipe de Lu (m. 1389) en el condado de Zou, Shandong, se hallaron 406 figuras de madera formando una procesión, con músicos, guardias de honor, caballería, funcionarios, etc. Y entre el ajuar funerario de Dingling, el mausoleo imperial de Wanli (m. 1620), se hallaron cientos de figuras de madera en la cámara funeraria⁸⁵.

108. Músico.

Dinastía Ming.

Porcelana.

H 31.5 cm.

Museo Provincial de Sichuan.

Excavado en 1955 de la tumba del eunuco Wei Cunjing (1445-1510), Tumba nº 6, en Chengdu, Sichuan.

En el interior de la tumba se han hallado más de 80 figuras de porcelana que representan diferentes asistentes del difunto.





109. Tres figuras masculinas.

Dinastía Ming, 1500-1600.

Gres parcialmente vidriado, con vidriado al plomo verde. H máxima 21.6 cm.

Colección T.T.Tsui, Victoria & Albert Museum, Londres.

Lo que más destaca de los Ming son quizá las innovaciones a nivel tipológico: se hicieron en gran abundancia modelos cerámicos de edificaciones, que recuerdan a los modelos Han, y de mobiliario, ambos acordes con los estilos coetáneos, figs. 110-112. La figura humana era de pequeño tamaño. Predominan las representaciones de funcionarios y cortesanos, más que las del servicio, figs. 108-109. También hay guardianes antropomorfos, y un gran número de objetos cotidianos a pequeña escala.



110. Silla plegable.

Dinastía Ming, pp s. XVII.

Cerámica vidriada. H 16.8 cm.

The Burrell Collection, the Glasgow Museums.

111. Casa palaciega de tres patios.

Dinastía Ming, s XVI. Cerámica policromada en frío y parcialmente vidriada. H 68.5 cm. Royal Ontario Museum, Toronto.





112. Casa Ming.
Dinastía Ming, s XV-XVI.
H principal 42.8 cm
British Museum, Londres.

De la dinastía Qing (1644-1911) sólo se ha publicado un pequeño número de relaciones de los hallazgos arqueológicos en tumbas de ese periodo, y aunque la cantidad de escultura funeraria cerámica es escasa, existe, pero no muestra ninguna innovación con respecto a los periodos anteriores. Por el contrario la práctica de quemar réplicas de papel siguió siendo común y aún se lleva a cabo hoy en día, sobre todo en Hong Kong y en algunos asentamientos chinos del sudeste asiático.

-
- ¹ Cita recogida por PALUDAN: Chinese Tomb Figurines. Hong Kong: Oxford University Press, 1994, p. 16
- ² PALUDAN: Chinese Sculpture. A Great Tradition. Chicago: Serindia Publications Inc. 2006, p. 53.
- BOWER: From Court to Caravan. Chinese Tomb Sculptures from the Collection of Anthony M. Salomon. Robert D. MOWRY (ed). Cambridge: Harvard University Art Museums, 2002, p. 24
- ³ MATEOS, OTEGUI y ARRIZABALAGA: Diccionario español de la Lengua China. Madrid: Espasa Calpe, 1999. Pp. 81, 658.
- ⁴ MORGAN, Michelle: 100 Treasures. The museum of East Asian Art. Bath, United Kingdom: Museum of East Asian Art. Bath, 2000, p. 10.
- KUWAYAMA (ed): The Quest for Eternity: Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China. San Francisco: Chronicle Books LLC, 1987, p. 155.
- ⁵ CERVERA: Arte y cultura en china. Conceptos, materiales y términos. De la A a la Z. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, p.120, y "Entre lo real y lo semejante" en Guerreros de Xian. Tesoros de las dinastías Qin y Han. Barcelona: Forum Barcelona 2004: Lunwerk, D.L. 2004, pp.17 y 21.
- ⁶ KITAURA, Yasunari: Historia del arte de China. Madrid, Cátedra, Cuadernos de Arte, 1991, p. 195.
- ⁷ MATEOS, OTEGUI y ARRIZABALAGA: op cit (nota3), pp. 914, 1115.
- ⁸ SISU Diccionario conciso Chino-Español. Shanghai: Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai y la Editorial de Educación de Lenguas Extranjeras de Shanghai, 1992, p. 711.
- ⁹ BOWER: op cit (nota 2), pp. 24 y 57. Para una discusión más amplia del término Bower remite a HE ZHIGANG: *Tong ming shishuo (Discusión sobre el término yong)*, Wenwu 5 1965, 50-51.
- ¹⁰ LIU y BENINGSON: "Recarving China's Past, and 'Brilliant Artefacts' from Shandong". Orientations. Vol. 36, nº 2. Marzo 2005, p. 72.
- ¹¹ Recordemos lo referido en el capítulo primero, sobre la naturaleza del alma humana y el comportamiento de los espíritus tras la muerte.
- ¹² WANG RENBO: "General Comments on Chinese Funerary Sculpture", KUWAYAMA, George. ed: The Quest for Eternity: Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China. San Francisco: Chronicle Books LLC, 1987. P.39.
- ¹³ Lamentablemente se han perdido los capítulos 23 y 24 que hablaban sobre moderar los gastos en los entierros.
- ¹⁴ MOZI: Política del amor universal. Madrid: Tecnos, 2002, p.88.
- ¹⁵ BOWER: op cit (nota 2), p. 23.
- ¹⁶ WANG: op cit (nota 12), p.39.
- ¹⁷ DIEN, Albert E.: "Chinese beliefs in the Afterworld". The Quest For Eternity. Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China. San Francisco. Chronicle Books LLC, 1987, p.2.
- ¹⁸ Confucio: Analectas en LEGGE, James. The Chinese Classics. Vol I. p 241. Oxford: Clarendon Press, 1893-95.
- ¹⁹ Estas dos últimas sentencias han sido recogidas de las Analectas de Confucio, por GRAHAM, A.C.: Disputers of the Tao: Philosophical Argument in Ancient China. Illinois: Lasalle, 1989, p. 16..
- ²⁰ Patricia Berger analiza la influencia posterior del escepticismo confucionista, que se manifestó más abiertamente en el siglo III a.C., en documentos como el *Zhanguo Ce (Documentos de los Estados Combatientes)*. BERGER, Patricia: "Body Doubles: Sculpture for the Afterlife". Orientations. Vol.29, nº2. Febrero 1998, pp. 47-48.
- ²¹ VAINKER, S.J.: Chinese pottery and porcelain. From Prehistory to the present. London: British Museum Press, 1991, p. 37.
- ²² Lothar Ledderose apunta que aún no se conoce si estas víctimas fueron fieles seguidores del emperador, si fueron sacrificados en algún ritual o si fueron víctimas de una intriga política. Según el Shiji (87:2553), cuando el hijo de Qin Shihuang ocupó el poder, ajustició

a numerosos príncipes y princesas, así como a ministros leales a su padre. Algunos pidieron voluntariamente acompañar a su señor. LEDDEROSE: Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art. Princeton: University of Princeton Press, 2000, pp.55-57.

²³ SIMA: Shiji, 6:265. Recogida por Ledderose a partir de la traducción de YANG y YANG: Selections from Records of the Historian by Szuma Chien. Beijing: Foreign Languages Press, 1979, p. 186. LEDDEROSE: op cit (nota 22), pp. 53-54.

²⁴ PALUDAN: op cit (nota 2), p. 52.

²⁵ RAWSON, Jessica: *"Thinking in Pictures: Tomb Figures in the Chinese View of the Afterlife"*. The Oriental Ceramic Society. 1996-97, vol.61, pp. 19-37.

²⁶ DESROCHES, Jean-Paul: Compagnons d'Eternité. Homage à Robert Rousset. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1997, p. 27.

²⁷ WANG RUIMING: *"Zhenmu shou kao" (A Study of the Tomb Guardian Creature)*, Wenwu 1979, n° 6, p. 87.

²⁸ Sobre este tema también son interesantes las siguientes lecturas:

FONG, Mary H.: *"Tomb-Guardian Figurines: Their Evolution and Iconography"*. Ancient Mortuary Traditions of China: Papers on Chinese Ceramic funerary Sculptures. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991. pp 84-105.

SALMONY, Alfred: Antler and Tongue: An Essay on Ancient Chinese Symbolism and Its Implication. Ascona: Artibus Asiae Publishers, 1954.

MIZUNO SEIICHI: *"Some Wooden Figures from Changsha, Hunan"*. Toho Gakuho, n° 8, 1937

²⁹ A este respecto ver los estudios de SUN Zuoyun: *"Mawangdui yihao Han mu qiquan hua kaoshi" (A study on the paintings found on the lacquer coffin of Han Tomb n° 1 from Mawangdui)* Kaogu, 1973, n° 4, pp 247-248; y de FONG, Mary H: op cit (nota 28) pp. 86-87.

³⁰ PALUDAN: op cit (nota 2), p. 55.

³¹ Para más información sobre este conjunto se puede consultar el estudio de LI RIXUN: *"Shandong Zhangqiu Nulangshan Zhanguo mu chutu yuetiaoyong ji youguan wenti" [Discussion of figures of musicians and dancers unearthed from a Warring Status tomb at Mount Nulang in Zhanqiu County, Shandong]* Wenwu 3, 1993, pp 1-6.

³² PALUDAN: op cit (nota 2), p. 56.

³³ BERGER: op cit (nota 20), p. 48. Recoge la cita de la traducción de LEGGE, James tr.: Li Chi: The Record of Ritual. New York: New Hyde Park, NY, 1967, vol I, p. 173.

³⁴ LEDDEROSE: op cit (nota 22), p. 59.

³⁵ Para un estudio más concreto sobre la naturaleza de estas figuras y su representación: KESNER, Ladislav: *"Likeness of No One: (Re)presenting the First Emperor's Army"*. The Art Bulletin. Vol 77, n°1, Mar.1995, pp. 115-132.

³⁶ Pese a tener cada vez más datos sobre el mausoleo de Qin Shi Huangdi, poco se sabe aún sobre la escultura funeraria del periodo Qin.

³⁷ POWERS, Martin: *"Social values and aesthetic choices in Han dynasty Sichuan"*, en LIM, Lucy: Stories from China's Past. Han Dynasty Pictorial Tomb Reliefs and Archaeological Objects from Sichuan Province, People's Republic of China. San Francisco: Chinese Culture Center of San Francisco: 1987. p. 56

³⁸ WANG: op cit (nota 12), p. 47.

³⁹ Wenwu n° 3, 1966, pp. 1-5.

⁴⁰ Datos recogidos por PALUDAN: op cit (nota 2), p. 79.

⁴¹ Para un análisis más exhaustivo de esta pieza: BOWER: op cit (nota 2), pp. 30-31.

⁴² Para el estudio de las costumbres funerarias de los Xianbei: DIEN, Albert E.: *"A New Look at the Xianbei and their Impact on Chinese Culture"*. Ancient Mortuary Traditions of China: Papers on Chinese Ceramic funerary Sculptures. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991.

⁴³ PALUDAN: op cit (nota 2), p. 244.

⁴⁴ Para el estudio de esta tipología se recomienda:
FONG, Mary H: op cit (nota 28)

LOEWE, Michael: "Man and Beast, the Hybrid in Early Chinese Art and Literature". Numen, 25, vol 2, 1978, pp 97-117

POWERS, Martin: "Hybrid Omens and Public Issues in Early Imperial China". Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities, n° 55, 1983, pp 1-55.

⁴⁵ Sobre la evolución de esta iconografía: FONG, Mary H.: *ibid*, pp. 84-93. La autora sostiene que la inclusión de la figura del león dentro de la iconografía definitiva de estas imágenes y el hecho de que los Wei Septentrionales optaran finalmente por esta iconografía en concreto y no por otra, responde en gran medida a la influencia del budismo y de su iconografía asociada.

⁴⁶ Ver glosario de términos. Para la evolución de estas armaduras es interesante la obra de DIEN: "A Study of Early Chinese Armor". Artibus Asiae 43, n° 1-2 (1981-82); "Armor in China before the Tang Dynasty". Journal of East Asian Archaeology. Vol 2, n° 3-4, Septiembre 2000; y también Six Dynasties Civilisation. Yale University Press, 2007, pp 333-336.

⁴⁷ Sobre la evolución de la iconografía de los *zhenmuyong*: FONG, Mary H.: *ibid*, pp. 93-100. La autora establece también que el origen de los *zhenmuyong* son los *andun wushiyong*, y no el hechicero-exorcista *fangxiانشي*, como sostienen otros autores.

Sobre la armadura *liangdang* o *mingguangkai*: DIEN: "A Study of Early Chinese Armor". *ibid*. y BOWER: *op cit* (nota 2).

⁴⁸ PALUDAN: *op cit* (nota 1), pp 34-35 y también: *op cit* (nota 2) p.319.

⁴⁹ BOWER: *op cit* (nota 2), p. 48.

⁵⁰ Sobre Chang'an: ECKFELD, Tonia: Imperial Tombs in Tang China, 618 – 907. The politics of Paradise. USA y Canada: RoutledgeCurzon, 2005. pp. 12-14; LEDDEROSE: *op cit* (nota 22) pp. 114-117; y SHATZMAN STEINHARDT, Nancy: Chinese Imperial City Planning. Honolulu: University of Hawai Press, 1990, pp. 93-96.

⁵¹ KITAURA, Yasunari: *op cit* (nota 6), p.177.

⁵² Sobre la práctica del polo y la caza a caballo ver el capítulo IV, apartado 4.5.c y capítulo V, apartado 5.6.c.

⁵³ En el capítulo V se realizará un análisis en profundidad de la figura ecuestre en los ajuares Tang.

⁵⁴ *Tang liudan* (Compendio de las leyes administrativas de las Seis Divisiones de la burocracia Tang) promulgado en el año 738. *Tong dian* (Encyclopedic History of Institutions) del año 801. Ambos textos contienen las leyes suntuarias que regulan el número y tipo de cerámica funeraria permitida en función del rango de cada individuo.

⁵⁵ Bower recoge los términos, su interpretación y su traducción al inglés en BOWER: *op cit* (nota 2), p.48. Además recomienda: MAHLER: Westerners among the Figurines of the T'ang Dynasty of China. Roma, 1959, pp. 130-133, que traduce y recopila sumariamente lo aportado al respecto de las regulaciones por el estudio pionero de ZHENG DEKUN y SHEN WEIJUN: Zhongguo mingqi (Objetos funerarios chinos). Beijing, 1933, pp. 55-73. Bower también aconseja el artículo de WANG QUFEI: *Sishen, jinzi, gaoji* "The Four Spirits, Head Kerchiefs, and High Coiffures", Kaogu n° 5, 1956, pp 50-54, que es el primero en relacionar ciertos términos de la nomenclatura de las regulaciones Tang con los guardianes tal y como los conocemos hoy en día. Otras tentativas para traducir los nombres de las figuras de guardianes son las de THORP y la propia BOWER en el catálogo expositivo: Spirit and Ritual: The Morse Collection of Ancient Chinese Art, The Metropolitan Museum of Art: New York, 1982, pp. 51-52.

⁵⁶ WANG QUFEI: *ibid*. BOWER: "Two Masterworks of Tang Ceramic Sculpture". Orientations. Vol.24, n°6. Junio 1993, p 73.

⁵⁷ *Tang Huiyao* (Documentos Importantes de la Dinastía Tang), siglos IX-X.

⁵⁸ BOWER: *op cit* (nota 2), p.48.

⁵⁹ FONG, Mary H: *op cit* (nota 28), p. 92.

⁶⁰ BOWER: *op cit* (nota 55), p. 74.

⁶¹ Los *sitian wang* o Cuatro Reyes Celestiales son: Vaishravana, Guardian del Norte; Dhrtarastra, Guardian del Este; Virudhaka, Guardian del Sur y Virupaksa, Guardian del

Oeste. McARTHUR, Meher: Reading Buddhist Art. An Illustrated Guide to Buddhist Signs & Symbols. London: Thames & Hudson, 2002, p. 65.

⁶² BOWER: op cit (nota 55), pp.73-74.

⁶³ BOWER: op cit (nota 2), p. 50.

⁶⁴ HO, Judy Chungwa: "*The Twelve Calendrical Animals in Tang Tombs*". Ancient Mortuary Traditions of China: Papers on Chinese Ceramic funerary Sculptures. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991, p. 60.

⁶⁵ HO: ibid, p.61.

⁶⁶ Capítulo I, apartados 1.2 y 1.4.

⁶⁷ Capítulo II, apartado 2.1.

⁶⁸ PALUDAN: op cit (nota 1) p. 49

⁶⁹ Judy Chungwa Ho apunta que la causa principal de que hayan aparecido conjuntos incompletos en las tumbas son, sin duda los pillajes. Sin embargo recoge un raro ejemplo del hallazgo de un único *mingqi* que representaba un carnero en una tumba cuyo epitafio data la muerte del difunto en el año 743, año del carnero. No obstante este uso violaba directamente el código Tang. HO, Judy Chungwa: op cit (nota 64) en cita 6, p. 81. A su vez recoge este dato de: Jiangsusheng wuxian wenguanhui: "*Jiangsu wuxian yaociaotou tang mu*". Wenwu n°8 (1987), pp 49-51.

⁷⁰ SCHWARZ, Benjamin: The World of Thought in Ancient China. Cambridge: Harvard University Press, 1985, pp.350-82 y 390-400.

También es interesante a este respecto el estudio de LOEWE, Michael: op cit (nota 44), pp 97-117.

⁷¹ HO: op cit (nota 64), pp 73-74.

⁷² HO: ibid, p 78.

⁷³ La tabla que presentamos a continuación se ha elaborado a partir de lo recogido por WANG RENBO: op cit (nota 12), p. 54.

⁷⁴ VAINKER, S.J.: op cit (nota 21), p. 79.

⁷⁵ PALUDAN: op cit (nota 1) pp. 39-40.

⁷⁶ BOWER: op cit (nota 55), p.73

⁷⁷ WATSON, William: La céramique Tang et Liao. Fribourg: Office du Livre, 1984, p. 177.

⁷⁸ Cita recogida por WATSON: ibid, p. 38. Watson no especifica si se trata del Jiu Tang shu o del Xin Tang shu.

⁷⁹ PALUDAN: op cit (nota 1) p. 41.

⁸⁰ PALUDAN: ibid, p. 51.

⁸¹ BOWER: op cit (nota 2), p. 54.

⁸² Aproximadamente de un 10 a un 30 % de la población Song era incinerada. Se distinguen tres grupos mayoritarios: gente sin tierras y con pocos recursos a los que les era imposible costearse unas exequias acordes con la tradición, gente adinerada pero residente en zonas con alto riesgo de riadas, y aquellos fallecidos lejos de sus residencias habituales. EBREY, Patricia B.: Women and the Family in Chinese History. London & New York: Routledge, 2003, pp. 148-156.

⁸³ PALUDAN: op cit (nota 2), p. 392.

⁸⁴ Dato recogido por PALUDAN: ibid, p. 494, a la espera de que se publique la relación de las catas realizadas.

⁸⁵ PALUDAN: ibid, p. 494.

**LA FIGURA ECUESTRE Y SU ICONOGRAFÍA.
DE LO DIVINO A LO HUMANO.**

“Las imágenes que inventa el espíritu son los símbolos de nuestro pensamiento”

*Cesar Ripa, traducido por Jean Baudoin,
Iconologia [Dictionnaire d'Iconologie],
Paris, Mathieu Guillemot, 1644.¹*

La evolución de la imagen del caballo se ha desarrollado en paralelo con los cambios culturales que se han ido produciendo a lo largo de la historia. La aparición de las primeras representaciones en los huesos oraculares Shang, marca ya un carácter mágico que será una constante asociada a esta figura. Como ya aventuró Ernst Kris a mediados del siglo XX, la imagen visual está profundamente enraizada en la prehistoria del pensamiento humano, y esto impulsa que se le adscriban a menudo valores mágicos². Su paulatina asociación con otras criaturas, ya sean naturales o mitológicas, ha ido reforzando ese carácter místico. Además este distintivo originado con las creencias indígenas tempranas, no sólo no desaparece con las primeras influencias foráneas sino que se enriquece y se potencia.

“Las transformaciones iconográficas significan vida, cambio, movimiento, en oposición a las fuerzas de la tradición, de la inercia, o de la inmovilidad”³.

Jan Bialostocki.

4.1.

Ma: el caballo.

El caballo ha sido un animal que ha contribuido generosamente al desarrollo de las civilizaciones. Este papel determinante y su estrecha relación con el ser humano han generado un rico y complejo simbolismo en torno a esta figura, no sólo dentro de la cultura china⁴. Hay tres aspectos fundamentales, tres ejes alrededor de los cuales se organiza este simbolismo. Por un lado la identificación con las fuerzas de la naturaleza y de la vida, por otro el dialogo que establece con su jinete (en ocasiones ambos comparten actitudes o comportamientos) y finalmente su condición de montura, muchas veces asociada a las nociones de viaje⁵.



1. Ilustración de Huang Miaozi (detalle). Muestra el carácter *ma* "caballo" escrito en siete estilos diferentes.

De derecha a izquierda:

Huesos oraculares (*jiaguwen*), Gran Sello (*Dazhuan*), Sello Menor (*Xiaozhuan*), Administrativo (*Lishu*), Regular (*Caishu*), Corriente (*Xingshu*) y Cursiva (*Caoshu*).

En China el caballo⁶ es *yang*, es decir masculino, diurno, sur, etc. Está relacionado con los cielos y el fuego.

En el *Yijing* [*I Ching*] o Libro de las Mutaciones, el caballo encarna el principio *Qian* [*k'ien*], el cielo, primero de los hexagramas:



El Cielo sobre el Cielo, el principio generador, la fuerza, el Padre.



Lo que es grande y generador, lo que penetra, lo ventajoso, lo correcto y lo firme⁷. El *yang* por excelencia.

Qian es principio activo y demiúrgico, poder divino y soplo espiritual, la potencia divina. A continuación está la tierra, el principio *kun*, segundo de los hexagramas, y encarnado también en la yegua.



Tierra sobre tierra, lo receptivo, la madre.



Lo abnegado. El *yin* por excelencia.

La cualidad asociada a la yegua es la perseverancia, única garante del éxito sublime. El caballo pertenece al cielo, puede recorrer la inmensidad de la tierra sin cansarse. La yegua combina la fuerza y la velocidad del caballo con la mansedumbre de la vaca, símbolo de lo receptivo⁸.

Al caballo pues se le atribuyen las cualidades de la velocidad, la rapidez, la fuerza y la perseverancia. Por estas cualidades el filósofo Zhuangzi le escogió como metáfora para explicar la naturaleza del cambio.

“La vida de las cosas es como la aceleración y el galope de un caballo. Cada movimiento origina un cambio, en cada momento una transformación.”⁹

Otra asociación importante, y común a más de una cultura, es la de el caballo y el carro solar, el ciclo del día y de la noche, y en China del *yin* y del *yang*. En la mitología china, *Xiho* guiaba el carro solar tirado por cuatro caballos, uno por cada una de las direcciones¹⁰.

El caballo también representa la impetuosidad del deseo. Es divinidad de las aguas. Su aparición es síntoma de buen presagio y su casco, en particular es señal de buena fortuna porque como divinidad de las aguas, es partícipe del secreto de las aguas fertilizantes y conoce su marcha subterránea. Así que se cree que tiene el poder de hacer brotar fuentes de un golpe de su casco.

También está relacionado con la fertilidad. Representa la fertilidad y el poder del gobernante. Y en el simbolismo nupcial la velocidad para el novio, acompañando al león que le da la fuerza, al tiempo que las flores representan a la novia.

Dentro del calendario, es el séptimo animal simbólico de las doce ramas terrestres. En su aspecto solar, el caballo cósmico se opone a la vaca terrestre; pero si aparece en una iconografía junto al dragón (también símbolo del cielo), entonces representa la tierra.

El ancestro de los caballos, durante la dinastía Zhou, era conocido como *Tiansi* y se identificaba con la constelación *Fang*, una de las 28 constelaciones antiguas chinas. Según se decía estaba formada por cuatro caballos (cuatro estrellas que se corresponden con la cabeza de Escorpio en occidente), por ello el ancestro recibió el nombre de *Tiansi* “equipo formado por cuatro caballos”. Los Zhou fijaban el inicio de la primavera cuando la constelación *Fang* se contemplaba en el punto exacto del mediodía¹¹. En ese momento, según el *Zhouli*, cada año se celebraba una ceremonia llamada *Zhiju* (captura del potro), en honor de *Tiansi*. Consistía en la captura de los potros de dos años de edad, para llevarlos a los establos reales. Aunque en el acto participaba el propio monarca, estaba dirigida por un maestro de ceremonias denominado *xiaoren*¹². El *xiaoren* era el encargado de realizar también los ritos de inmolación de los caballos. Además de los numerosos hallazgos arqueológicos que atestiguan el sacrificio de caballos, conservamos algunos objetos rituales que remiten a estas ceremonias. Quizá uno de los más celebres, sea la vasija de bronce *zun* con forma de caballo, fig. 2. En el pecho y en el interior de la tapa lleva grabadas sendas inscripciones. En ellas se deja patente que

el dueño de la vasija, Li, la mandó fundir para celebrar la participación del rey en la ceremonia del *zhiju*, honrarle y pedir su protección y la de sus descendientes¹³.

2. Vasija Zun con forma de potro y negativo por frotación de la inscripción frontal.

Mediados de la dinastía Zhou Occidental.
Bronce. 32,4 x 34 cm.
Excavada en 1955 en la localidad de Li, distrito de Mei, Shaanxi.
China National History Museum Beijing.



El caballo es un animal noble y hermoso, con fuerza y con ímpetu, pero a la vez servicial y fiel con el ser humano. Un animal nacido salvaje, pero dominado y domesticado por el hombre, y es por tanto otro exponente más de la supremacía de su raza. El jinete domina su montura como ha dominado las fuerzas adversas. Como montura y vehículo, su destino es inseparable del humano. Entre ambos interviene una dialéctica particular. Las tradiciones, los ritos, mitos, cuentos y

poemas que evocan al caballo expresan las mil y una posibilidades de este juego sutil¹⁴. De la expresión del triunfo, militar o espiritual, la imagen del jinete pasa a significar un perfecto dominio de sí y de las fuerzas naturales.

Por otro lado está la noción del viaje. Por encima del desplazamiento físico está la voluntad de ir en pos de un objetivo. Los problemas que se interponen y la superación de las dificultades son la analogía de los procesos de búsqueda y aprendizaje espiritual¹⁵. El viaje también representa el intercambio con otras culturas, el comercio, los horizontes amplios y el contacto con la naturaleza salvaje. Es también una actividad propia de un espíritu libre, para la que el caballo siempre se ha mostrado dispuesto.

Todas estas cualidades le valieron ser, desde muy temprano, un animal muy apreciado. Su papel definitivo para la historia de China lo comentaremos más adelante, pero valga decir que el caballo pronto fue estimado por su gran utilidad como montura y como tiro, y pasó en seguida a tener, además del simbólico, un valor representativo y económico, tanto en el ámbito militar como en el social.

4.2.

La serpiente, el
dragón y los
caballos
celestiales.

Un solo animal supera al caballo tal vez en sutilidad en el bestiario simbólico de todos los tiempos: la serpiente¹⁶. Como el caballo, a imagen del tiempo, fluye incesantemente entre los infiernos y los cielos. Los caminos secretos del caballo y la serpiente son los del agua: ambos encantan fuentes y ríos. De la unión de la serpiente y el ave surge otra criatura no menos importante, el dragón.

El dragón¹⁷ es otro símbolo complejo y universal. Es una serpiente alada y como tal representa una simbiosis: serpiente y ave, materia y espíritu. Como serpiente es la manifestación de las aguas dadoras de vida, y como ave la del aliento vital.

En todo el Extremo Oriente simboliza el poder sobrenatural, la sabiduría, la fuerza y el conocimiento oculto. Se le identifica además con el hombre sabio y noble.

En China, en concreto, representa el poder espiritual más elevado, lo sobrenatural y lo infinito. Además es símbolo del poder divino del cambio y de la transformación y por extensión de los ritmos cíclicos de la naturaleza: la ley suprema de la transformación y el ritmo de la vida. Es la sabiduría sobrenatural que rige el devenir de los cambios.

El dragón es -al igual que el caballo- *yang*, y por lo tanto representa el poder masculino, la primavera y el este. Es el sol, la luz y la vida, también los cielos.

En el *Yijing* [*I Ching*] o Libro de las Mutaciones, el dragón encarna el principio *Qian* [*k'ien*], el cielo, primero de los hexagramas y la yegua, como hemos visto, es *kun*, el segundo. Dragón y yegua quedan aquí unidos para siempre. Como origen del cielo el dragón es el generador de la lluvia, que es a su vez fecundadora y purificadora. La asociación “dragón-rayo-lluvia-fecundidad” es frecuente en los textos chinos arcaicos, por lo cual, el animal fabuloso es el elemento de relación entre las aguas superiores y la tierra. La expresión “la tierra se une al dragón” significa que llueve. Por unir la tierra y el agua, es símbolo de la lluvia celeste que fecunda la tierra. Desempeña pues un importante papel de intermediario en las potencias cósmicas, entre las fuerzas distribuidas según los tres estadios esenciales (alto, espíritu; medio, vida y manifestación; bajo, fuerzas inferiores y telúricas) del simbolismo de nivel¹⁸. Por todo esto no es de extrañar entonces que en la alquimia china el dragón sea el mercurio, la sangre y el semen¹⁹.

Uno de los cuatro animales sagrados es el Dragón azul o cerúleo, *long* [*lung*] el altísimo²⁰. De los cuatro elementos, las fuerzas pasivas de la naturaleza, es el símbolo del aire. Vive en el cielo y es el espíritu vital, el poder celestial, poder infinito y sobrenatural.

Todas las connotaciones asociadas a la figura del dragón le han convertido en el mejor emblema posible para el emperador, el hijo del cielo. Representa su condición celestial que le permite reinar sobre la faz de la tierra (ave y serpiente, espíritu y materia, etc.) Es por tanto símbolo de su soberanía y su poder, y por

extensión de la omnipotencia imperial china. Sólo el emperador puede ostentar el emblema del Dragón Imperial o *long* de cinco garras. Su cabeza está orientada al sur y sus garras al norte. El Dragón Imperial también representa el este, por donde nace el sol, y la lluvia fertilizadora, función que también realiza el emperador con su pueblo. Es pues garante del orden y de la prosperidad del estado. El dragón imperial y el fénix (símbolo exclusivo de la emperatriz) simbolizan la unión del cielo y la tierra.

Sólo el emperador puede ostentar el dragón de cinco garras. Algunos príncipes u oficiales de corte pueden llevar el dragón común o *mang*. Éste tiene cuatro garras y representa el poder temporal. Hay también dragones de tres garras que pueden ser portados por los funcionarios imperiales²¹.

Todas las analogías existentes entre las figuras y su simbolismo asociado del caballo, la serpiente y el dragón han provocado que a menudo éstas se intercambien para protagonizar la misma historia, o que surjan nuevos seres fantásticos, híbridos, que aúnen sus significados.

De la unión del caballo y la serpiente nace un monstruo extraño: el hippofidio. Es el caballo-dragón o *long-ma* [*lung-ma*] 龍馬²². En China es el responsable de revelar los ocho trigramas a Fuxi [*Fu Hsi*]. Según la tradición, del río Luo, afluente del Río Amarillo, emergió una criatura, mitad caballo, mitad dragón, que sobre su grupa llevaba inscrito una especie de mapa que recogía una disposición de los nueve números con el cinco en el centro. Fuxi copió este mapa, que desde entonces se conoce con el nombre de “diagrama del río” (*He tu* [*Ho-t'u*]) o “diagrama del caballo” (*ma tu* [*ma-t'u*]). A partir de él creó el signo Yang-Yin y el *bagua* [*pa-kua*], los ocho trigramas sobre los que se basa el *Yijing*²³. Este episodio también marca el origen de la escritura china. El caballo-dragón es por tanto símbolo de la energía cósmica en su forma primigenia. No es de extrañar pues, que la figura del caballo esté también asociada a la búsqueda del Conocimiento. Y no es por azar que los divulgadores de la ciencia taoísta, entre otros²⁴, tomaran el aspecto de mercaderes de caballos.

3. Adorno de frontalerá (danglu) cuyo motivo principal es un caballo alado.

Han Occidental, c. 186 a.C.

Excavada en 1999 de la fosa I de Luozhuang, Zhangqiu, Shandong.

Bronce dorado.

16,5 x 7,5 cm.



A los dragones muchas veces se les atribuye la función de ser los progenitores de los caballos superiores. Las criaturas adoptan la apariencia de un caballo fantástico y a menudo conservan sus alas de dragón²⁵. No olvidemos la relación entre los principios *qian* y *kun*, el dragón y la yegua. No faltan testimonios a lo largo de la historia de avistamientos concretos de los dragones-caballos nacidos del agua. En el año 120 a.C, durante el reinado de Han Wudi, un caballo-dragón emergió del río Iowa, en Gansu²⁶. También está el relato del poeta y ensayista Liu Zongyuan (773-819), que se corresponde con el siguiente testimonio ocurrido durante el reinado de Tang Xuangzong:

Habiendo reinado el emperador veintisiete años, (739 d.C.), Li Yong [Li Yung] (678-747) de Jiangxia [Chiang-hsia], servía como guardián de Linzi [Lin-tzu]. En el otoño de ese año se dirigió como era debido a las montañas para recoger las piedras oscuras y amarillas que

prolongan la vida, cuando repentinamente topó con un viejo campesino capataz. De aspecto extraordinario, los robustos rasgos del anciano eran sanos y claros, y su barba y bigote excepcionalmente lisos. Las ropas que vestía eran de lana cruda. Salió de la vera izquierda del camino y frenando el caballo de Li Yong, declaró: “Sin duda, señor, andáis buscando los medicamentos que prolongarán la vida de nuestro sabio líder” “Así es” dijo Yong. “Vuestro objetivo se lograría” continuó el capataz, “si nuestro sabio líder se procurara un caballo-dragón. En ese caso, disfrutaría durante largos años del estado y no necesitaría recoger medicamentos”. “Y ¿dónde” dijo Yong, “podremos encontrar el caballo-dragón?” “Podrás encontrar uno en los páramos de Qi [Ch’i] y Lu, y si se consiguiera, sería un talismán de gran serenidad. Ni siquiera los unicornios, fénix, tortugas o dragones son dignos de compararse con semejante criatura” Yong, entonces, pidió al anciano que montara en su caballo y cabalgara con él, pero en un abrir y cerrar de ojos, el anciano desapareció.

Cuando llegó el quinto mes, en verano, del vigésimo noveno año del reinado (año 741) Qienzhen consiguió el corcel en los establos de Ma Huien [Hui-en] en el condado de Beihai [Pei-hai], en el corazón de la provincia de Shandong. Su coloración era una mezcla de azul, negro y blanco, sus costados estaban escamados como un pez, sus crines y cola parecían cerdas erizadas de un dragón; su relincho sonaba como una flauta hueca y podía recorrer en un solo día 300 li. Cuando Qianzhen preguntó de dónde venía el corcel, Huien contestó: “Yo tuve una sola yegua. Mientras la bañaba en las aguas del Zi [Tzu], quedó preñada y parió. Por consiguiente llamé al caballo con el nombre de “Espíritu de dragón”, porque fue engendrado por el dragón del río Zi”.

Qienzhen informó de esto inmediatamente a Yong, el cual, complacido, registró el acontecimiento y presentó el caballo al soberano. Su Alteza se mostró satisfecho y ordenó que las Caballerizas Imperiales tuvieran el cuidado suficiente con su

alimentación y forraje. Y comisionó a varios pintores el retrato del animal y mandó que su efigie fuera dada a conocer dentro y fuera de la corte.²⁷



4. Caballo celestial sobrevolando la montaña Kunlun.

Periodo de División. Liang del Norte (386-441).

Pintura mural, 145 x 270 cm.

Hallado en 1977 en la tumba nº 5 de Dingjiazha, Jiuquan, Gansu.

El vuelo está sugerido por las nubes dibujadas bajo sus cascos. Debajo de estas se intuyen los picos de la montaña de Kunlun, paraíso de los Inmortales.

Por otra parte, Chevalier señala que el binomio caballo-dragón puede también escindirse en sus dos componentes que se enfrentan a muerte, entonces el caballo representa el bien y la cara humanizada del símbolo²⁸.

De la asociación del caballo y el dragón aparece también otra figura: el caballo alado. La capacidad de volar está asociada con lo espiritual y con la participación con lo divino. La unión del galope y el vuelo le convierten en el animal más veloz. El general Ma Yuan, de la dinastía Han, acuñó la célebre sentencia:

“Para moverse por los cielos, nada comparado al dragón, para moverse sobre la tierra, nada comparado al caballo”²⁹.

El caballo alado se relaciona sobre todo con la inmortalidad y con su papel de montura de los dioses. La mejor muestra que acredita la fe en su existencia ya en la dinastía Han, es el empeño de Han Wudi por hallar los caballos celestiales, seres superiores capaces de elevarle al cielo, hacia el paraíso de los inmortales³⁰. Sin embargo Wudi pretendía emular a otros emperadores que anteriormente habían poseído monturas fantásticas. El mítico Emperador Amarillo había volado a Kunlun, paraíso de los Inmortales, a lomos de *Fei-huang* o *Zihuang*, una criatura fantástica con rasgos dragontinos y equinos³¹. Famosos fueron también los ocho magníficos caballos que tiraban del carro del rey *Mu*, el quinto rey de la dinastía Zhou (trad. 1001-947 aC)³². Eran capaces de recorrer 10.000 *li* ³³ en un solo día y gracias a ellos pudo desplazarse al oeste y llegar al paraíso de Kunlun, la morada de la inmortal Xiwangmu³⁴. Los nombres de sus ocho corceles eran: *Juedi*, cuyos cascos nunca tocaban el suelo; *Fanyu*, el que galopa tan rápido como el vuelo de un ave; *Benxiao*, el que recorre 10.000 li en una noche; *Yueying*, el que persigue el amanecer o el ocaso; *Yuhui*, de pelo resplandeciente e intenso; *Chaoguang*, el de las diez sombras; *Tengwu*, el que cabalga una nube y *Xiayi*, el de las alas carnosas³⁵.

Qin Shi Huangdi también poseyó monturas con habilidades sobrenaturales. Los nombres de sus siete caballos, que también han pasado a la posteridad, hacen alusión a la velocidad y al vuelo: *Zhuifeng*, el que corre tras el viento; *Zhutu*, el que puede cazar conejos; *Nieying*, imagen sigilosa; *Chengfu*, pato salvaje en la mañana; *Zhuidian*, el que galopa tras el rayo; *Feihe*, vuelo y *Tongque*, gorrión de bronce³⁶.

El caballo alado también aparece en la tradición budista. El caballo es uno de los Siete Tesoros del Budismo y en el budismo chino, el caballo alado lleva el Libro de la Ley a lomos, y representa la buena fortuna y la riqueza.³⁷ Se pone de manifiesto aquí el paralelismo con la imagen del caballo-dragón que se le apareció a Fuxi, también portador del Verbo y arcano del Conocimiento.

5. Inmortal alado (*yuren*) a lomos de un caballo celestial.

Han Occidental (206 aC-9 dC).

Jade blanco tallado.

7 x 8,9 cm.

Xianyang Museum, Shaanxi.

Hallado en 1966 en las inmediaciones de Pingling, la tumba del emperador Zhao, en Xianyang, Shaanxi..

El caballo alado galopa sobre una base que reproduce un patrón de nube característico de este periodo, que potencia la sensación de vuelo. El inmortal, vestido con un traje de plumas, sujeta en su mano derecha un hongo mágico o *lingzhi*.



El caballo ha estado presente en el ámbito funerario desde época temprana. Tanto su sacrificio como su representación han ocupado lugares preeminentes en el ritual funerario así como en los ajuares y en la decoración de las tumbas. Su figura ha estado imbuida de un carácter mágico, con poderes para actuar como agente de perpetuación³⁸. Se le sacrifica porque tiene poder para interceder por el difunto, para conferirle su fuerza y valor en el tránsito hacia la otra vida. Además es símbolo y prueba del rango del difunto y, con su inmólación o representación simbólica, se convierte en garante de éste en la otra vida. Es además vehículo hacia la inmortalidad.

Se le atribuye la capacidad de traspasar las fronteras de lo real, y de cruzar los reinos de la vida y de la muerte. Además de poder llegar a los paraísos de los inmortales, el caballo alado es el responsable de conducir a los muertos hacia su morada en el más allá. Tiene la habilidad de pasar de la dimensión de los humanos, a la dimensión de los espíritus. El caballo es también el pilar del cortejo funerario y dentro de éste es a la vez símbolo de poder militar, político y ritual³⁹.

Mircea Eliade ha estudiado el lugar que ocupa el caballo en la mitología y el ritual chamánicos y su relación con el simbolismo del vuelo, y recoge lo siguiente:

“Animal funerario y psicopompo por excelencia el ‘caballo’ es utilizado por el chamán, en textos distintos, como medio para obtener el éxtasis, esto es la ‘salida de uno mismo’ que hace posible el viaje místico. Este viaje místico –repitámoslo- no tiene forzosamente un rumbo infernal: el ‘caballo’ permite a los chamanes volar por los aires y llegar al Cielo. No es el carácter infernal y funerario el que domina la mitología del caballo: éste es una imagen mítica de la Muerte y, en consecuencia, pertenece a las ideologías y a las técnicas del éxtasis. El caballo lleva al difunto al más allá: realiza la ‘ruptura de nivel’, el paso de este mundo a los otros mundos [...]”

“Precisemos, no obstante, que tales poderes [la capacidad de volar] revisten un carácter puramente espiritual: el ‘vuelo’ significa únicamente la inteligencia, la comprensión de cosas secretas o de las verdades metafísicas. [...] El vuelo mágico es la manifestación simultánea del éxtasis y de la autonomía del alma. Esto explica que semejante mito aparezca en conjuntos culturales tan distintos: hechicería, mitología del sueño, cultos solares y apoteosis imperiales, técnicas del éxtasis, simbolismo funerario, etc.”⁴⁰



6. Caballo alado de la Senda del Espíritu de la necrópolis de Tang Suzong.
762 dC. Dinastía Tang. Piedra tallada. 2,4 x 2,2 m. Jianling, distrito de Li Quan, Shaanxi.

Dentro del ámbito funerario a los caballos los hallamos sacrificados acompañando al difunto, tallados en jade, o representados en muchos de los objetos de la parafernalia funeraria, fig, 5. También aparecen en la arquitectura funeraria, pintados en las paredes tumularias o en los relieves de sus muros, de sus puertas, y demás elementos del interior de las tumbas, fig 4 y capítulo II, fig 43. Sus efigies se colocaron también en el exterior de las necrópolis, la mayoría de las veces custodiando las Sendas del Espíritu, fig, 6. El emperador Tang Gaozong instituyó la costumbre de iniciar la Senda hacia el mausoleo con una pareja de caballos alados. Y son, como ya hemos podido intuir, parte imprescindible entre los *mingqi* de los ajuares.

4.3.

El caballo en los primeros compases de la Historia China.

Domesticación, evolución en el tiro, cría y doma.

La domesticación del caballo en China se produce hacia el 3.000 a.C., siguiendo los pasos de los pueblos que habitaban la estepa euroasiática. Al principio se aprovechaba sobre todo su carne, su leche y su piel⁴¹. Parece haber cierto consenso para establecer que estos primeros caballos domesticados en China son una variante del caballo salvaje Przewalski. La altura media del caballo Przewalski⁴² hoy es de 130 cm. por 210 cm. de largo, con un peso de unos 350 kg. Es por tanto un caballo compacto y pequeño, próximo al actual pony mongol. Los recientes hallazgos arqueológicos y la evolución de los estudios genéticos sin duda arrojarán nuevas luces sobre este particular. Habrá que esperar los resultados de las nuevas investigaciones llevadas a cabo por equipos multidisciplinares que permiten acometer los estudios desde diferentes y novedosas perspectivas simultáneamente. En este sentido trabaja por ejemplo el Leverhulme Trust, que en abril del 2007 inició un gran proyecto coordinado por el genetista Prof. Graeme Barrer, en colaboración con un equipo de arqueozoólogos y paleopatólogos dirigidos por Dr. Marsha Levine, del Mc Donald Institute, sobre el desarrollo y la evolución del caballo y del carro desde Asia Central hasta China durante el segundo y el primer milenio a.C.; tratando de establecer las circunstancias de la aparición y la secuenciación del pastoreo ecuestre. Hasta que los estudios de este tipo no aporten nuevas evidencias tendremos que ir estableciendo conclusiones a partir de las evidencias arqueológicas.

Las inscripciones de los huesos oraculares nos indican que ya en el siglo XIV a.C. había varios grupos de caballos en los establos reales de los Shang, con diferentes tipos de tallas y de capas⁴³. Este hecho nos induce a pensar que ya se estaba desarrollando un programa de cría, toda vez que se había tomado conciencia de la valía y de la versatilidad de este animal. Además, algunos pasajes de los clásicos confucianos alaban ejemplares concretos por determinadas características físicas, síntoma pues de aprecio a la particularidad⁴⁴.

Tras la domesticación, el paso siguiente en la evolución de las relaciones entre el hombre y el caballo, es el empleo de este último como animal de tiro. La primera evidencia arqueológica de este uso que se conserva en China pertenece al reinado del rey Shang Wuding (r.ca.1200-1180 a.C.). Apareció en Yinxu, la última capital de los Shang, en el actual Anyang, (Henan), célebre también por albergar los primeros restos identificados de huesos oraculares. Este hallazgo, el de los carros Shang, es sumamente revelador pues no sólo se trata de la primera prueba del uso del caballo para la tracción, sino que es además el primer ejemplo de vehículo en China, y lo que es más, del uso de la rueda.

La mayoría de los autores aceptan la teoría de que los Shang importan el carro de la cultura de Andronovo⁴⁵, hacia el 1200 aC⁴⁶. De este modo, la tumba de Wuding es además una fuente fundamental para el estudio de las relaciones que mantenía la capital Anyang con el exterior. Aún no se ha establecido una única teoría que explique cómo importaron el carro los Shang, pero sabemos con seguridad que Fu Hao, consorte de Wuding, provenía de una de las tribus al norte de los Shang. Sabemos que hasta el momento no se han hallado restos de ningún otro tipo de vehículo de tracción anterior al periodo Shang. Sabemos, como veremos más adelante, que el carro aparece en Anyang ya en pleno desarrollo. Esto quiere decir que se había alcanzado un alto grado evolutivo en la ingeniería y en las técnicas constructivas, que debía haber también una supervisión y un mantenimiento acordes, y que para todo ello era necesario a su vez un personal cualificado. Por otro lado eran carros pesados y difíciles de manejar, lo que implica que debía haber una élite cualificada en su manejo. También era necesario proveerse de una buena caballería, y desarrollar programas de cría, doma y manutención. Todos estos requisitos no pudieron ser el resultado de un incidente militar aislado o de una invasión fugaz sino más bien de un contacto cultural fluido con otros pueblos.

Con respecto al uso al que se destinaban estos vehículos, el hecho de que carros y caballos pasaran a formar parte del ajuar funerario constata su valor representativo por encima del funcional. Dos tercios de los yacimientos Shang hallados que conservan restos de carros eran tumbas o necrópolis de grandes dimensiones, probablemente de rango real. Así que puede suponerse que durante a

dinastía Shang el uso del carro era un privilegio real⁴⁷ y su inclusión en las tumbas responde claramente a la manifestación del rango del difunto.

Con el cambio de dinastía la situación cambia ligeramente. Aunque tanto los caballos como los carros debían ser bienes extremadamente costosos y por tanto sólo al alcance de unos pocos, la ornamentación se reduce y se resalta más la función militar. En aproximadamente la mitad de los yacimientos, se ha hallado algún tipo de arma junto a los carros, lo que induce a pensar que eran utilizados como instrumento militar. Sin embargo, por su morfología sabemos que eran muy pesados y difíciles de manejar, así que quizá fueran utilizados por la comandancia como transporte en las campañas militares más que como carros de guerra. Aún no hay un consenso entre los expertos para determinar el alcance del carro en el ámbito militar⁴⁸. Sí lo hay a la hora de establecer que a lo largo de la dinastía Zhou el uso del carro se extendió notablemente. En el yacimiento de Zhangjiapo, en Xi'an, excavado en 1955, apareció una fosa, de 2 x 5,6 m, con los restos de dos carros del periodo Zhou Occidental. Uno de ellos estaba tirado por cuatro caballos, era de madera y estaba ornado con apliques de bronce. El otro, sin embargo estaba tirado por dos caballos y estaba decorado con fragmentos de concha. Los arqueólogos determinaron que había dos tipos de carros, el primero para las campañas militares y el segundo para el recreo.

Pasemos ahora a describir brevemente cómo eran estos primeros vehículos. Dentro de la necrópolis del rey Shang Wuding se hallaron seis fosos que contenían seis carros junto a restos de caballos, una pareja por carro, y restos humanos. También había evidencias de una vía coetánea. Los trabajos arqueológicos fueron llevados a cabo por la Academia China entre 1929 y 1937, the Anyang Working Station of the Institute of Archaeology of the Chinese Academy of Social Sciences y the Historical Relics Working Team of Anyang Municipality en el área protegida de Yinxin en tiempos recientes. No ha sido el único yacimiento Shang con restos de carros. Lamentablemente, la mayoría de los carros Shang no se han conservado, sin embargo, los arqueólogos chinos han conseguido desarrollar una técnica para reconstruir sus huellas. A medida que la madera se iba pudriendo, entraba en ella una arena muy fina que iba ocupando su lugar. La técnica consiste

en consolidar esa arena así que podría decirse que lo que tenemos hoy es un positivo en arena que reproduce fielmente el original, fig. 7.



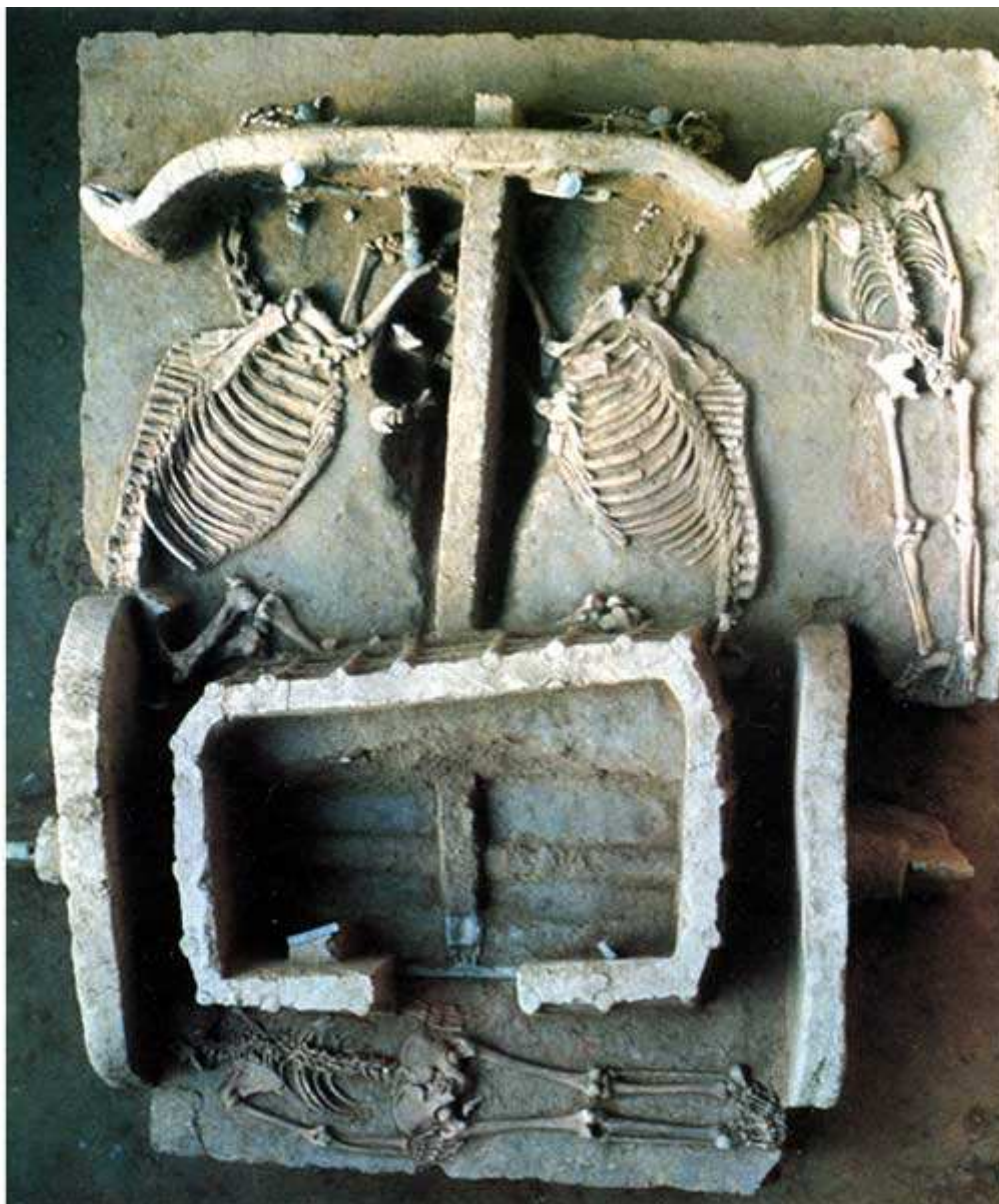
7. Vista del interior del hall 8, con los carros recuperados expuestos en el "Exhibition Hall of Chariot Pits", The Garden Museum of Yin Ruins.

Cada uno de estos carros se halló en una fosa independiente. En cinco fosas había además restos de un caballo y en cuatro de ellas restos de un ser humano. Las víctimas inmoladas fueron tres adultos y un niño.

Un ejemplo notable es el carro hallado en la fosa M52, excavada en 1987 en Guojiazhuang (Anyang), fig. 8. La fosa forma parte de un conjunto de tres fosas satélites. Una contenía los esqueletos de un hombre y dos caballos, otra debió albergar un carro, pero se ha perdido completamente y la tercera, la M52, contiene un carro y los esqueletos de dos hombres, de entre veinticinco y treinta años de edad, y de dos caballos⁴⁹. Las víctimas, hombres y caballos habían sido sacrificados previamente y después colocados en el interior de la fosa. Los dos hombres fueron

dispuestos en tendido prono. Uno de ellos conserva los restos de una tela roja. El segundo, al igual que los caballos, presenta restos de haber sido espolvoreado con cinabrio. La fosa M52 mide en planta 3.3 x 1.8 m. El carro fue dispuesto sobre unas zanja que lo inmovilizaban y donde se apoyaba la caja liberando de su peso a las ruedas. El carro presenta una construcción similar a la de los demás carros shang, pero es ligeramente mayor en tamaño. Salvo algunos apliques de bronce estaba realizado íntegramente en madera que, según los restos, debía estar lacada en rojo y negro. El eje que une las dos ruedas mide un total de 230 cm, y la separación resultante entre estas es de 230 cm. La lanza es curva y mide 268 cm de largo, a ella se engancha el tiro, con un yugo de 235 cm de largo. El diámetro de las ruedas, que no están herradas, es de unos 140 cm, cada una con 18 radios. El armazón de la caja mide 130 cm de ancho por 100 de largo. Los costados y los frentes están realizados a base de varas de madera con una altura de 50 cm, salvo en la trasera, por donde se accedía, que mide 40 cm. El compartimento permitía el transporte de tres personas arrodilladas. Se han hallado también objetos en bronce como las frontaleras de los caballos, partes del yugo, remates del eje, unión de la lanza y la caja y algunos adornos más.

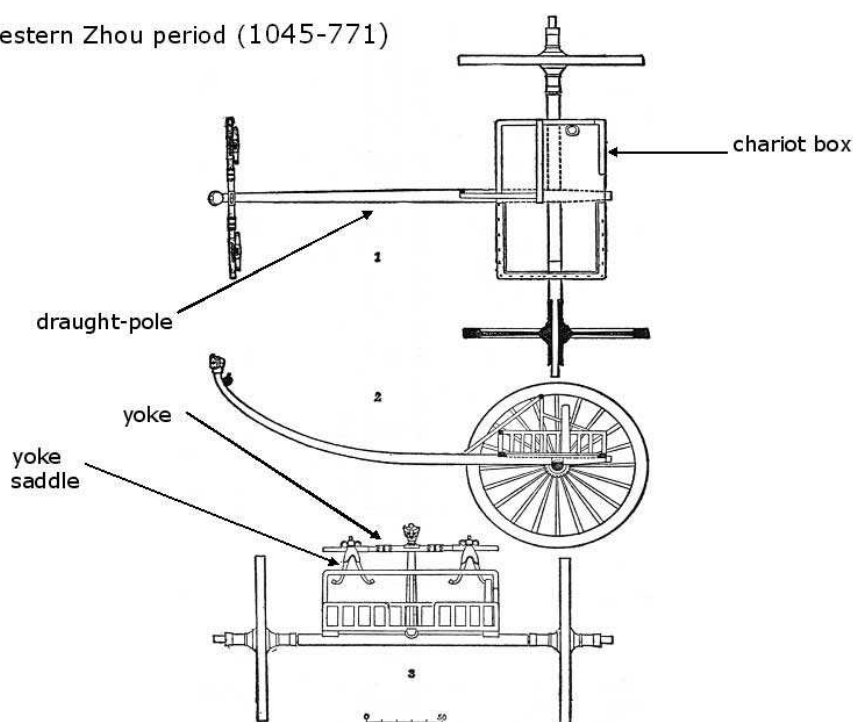
Desde la dinastía Shang hasta la Qin, las características esenciales del carro prácticamente no varían. De hecho puede decirse que durante la dinastía Shang y el periodo Zhou Occidental no se han hallado evidencias que apunten a la existencia de ningún otro vehículo de tracción⁵⁰. Seguían siendo de dos ruedas, de madera y con apliques de bronce, algunos como refuerzo y otros como decoración. El bronce también se utilizaba en las guarniciones de los caballos. Dentro de los carros funerarios, el metal y los materiales preciosos se empleaban para resaltar el estatus del difunto, al igual que el tamaño del vehículo y el número de caballos de tiro. Hay que señalar que no siempre se enterraban los caballos junto a los carros en la misma fosa. A veces los carros se colocaban en una fosa y los caballos en otra. Otras veces, en lugar de ocupar una fosa satélite, o bien los carros o los mismos caballos se enterraban en la tumba principal, otra prueba más de su alta valía, capítulo II, fig, 10.



8. Restos de un carro Shang, tirado por dos caballos.
Hallados en la fosa M52 de Guojiazhuang, Anyang.

La estructura básica del carro Zhou (fig. 9) siguió siendo similar a la del periodo Shang. Los carros eran de dos ruedas, que solían tener de 18 a 30 radios y un diámetro que oscilaba entre 125 y 140 cm⁵¹. Una única lanza curva servía para enganchar el tiro. Durante la dinastía Zhou aparecen también carros tirados por cuatro caballos. Los caballos se uncían con un yugo. Las piezas que descansaban sobre su cuello iban probablemente acolchadas. La caja, colocada sobre el eje de unos 300 cm de longitud, podía ser rectangular u oval. El suelo era de planchas de madera o de tiras de cuero entretejidas para amortiguar los baches cuando se alcanzaba una velocidad superior⁵².

Western Zhou period (1045-771)



9. Esquema de las tres vistas de uno de los carros hallados en Rujiazhuang, cerca de Baoji. Periodo Zhou Occidental (1045-771 a.C.) Tumba del conde Yu y de su esposa Jing Ji (nº I) en Rujiazhuang, Shaanxi, de ca. 950 - 900 a.C (cap 2. fig. 10).

Hacia el periodo de los Estados Combatientes China inventa un revolucionario sistema de arneos basado en el petral. No será la única vez que cambie la historia ecuestre. Durante la dinastía Han, hacia el s I a.C. desarrollará la collera y hacia el 322 d.C. el estribo doble que aún se utiliza en nuestros días⁵³. Del Periodo de los Estados Combatientes, más concretamente del estado Chu, hay que

señalar brevemente el yacimiento de Xiongjiazhong, en Hubei. Fue descubierto en 1979, aunque las labores de campo no se llevaron a cabo hasta agosto de 2006, fig, 10. Según Yan Pin, director de la Oficina Arqueológica antes de febrero del 2008 se acometerán las excavaciones del sector que alberga los fosos de los carros y los caballos⁵⁴. Se han hallado más de 30 carros con caballos dispuestos en fila, ocupando una longitud de unos 131 m. Se desconoce aún a quién pertenece el mausoleo, pero por los hallazgos ya excavados, entre los que destacan sin duda unas 1300 piezas de jade⁵⁵, y el número de tumbas que le acompañan (unas 92), se trata de un personaje de rango elevado, probablemente uno de los reyes Chu. Xu Wenwu, profesor de la Universidad de Changjiang, cree que debe tratarse del rey Zhao, llamado Xiong Zhen, último de los once reyes Chu, de esta manera cobraría sentido el nombre con el que se conoce el mausoleo: Xiongjiazhou o “tumba de la familia Xiong”⁵⁶.



10. Fotografía tomada durante las excavaciones del yacimiento de Xiongjiazhong, en Hubei.

Los más de 500 carros del ejército de Qin Shi Huangdi evidencian la importancia que había alcanzado el caballo dentro de la organización militar de la época, (ver esquema, p. 224). Los vehículos presentan estructuras similares a las de la dinastía Zhou, pero las cuadrigas de bronce halladas en una de las fosas del recinto principal del mausoleo, nos muestran ya un alto grado de refinamiento, capítulo II, figs, 17, nº 8 y 18. La cuadriga nº 1 es un *li che*, un carro de guerra o de reconocimiento, y el nº 2 un *an che*, un pequeño carruaje cerrado con asientos, dirigido por un auriga que va sentado en el exterior⁵⁷. Los dos modelos van cubiertos y estaban cuidadosamente policromados, figs, 11 y 12.



11. Cuádriga de bronce nº 1 (réplica)

Dinastía Qin (221-206 aC).

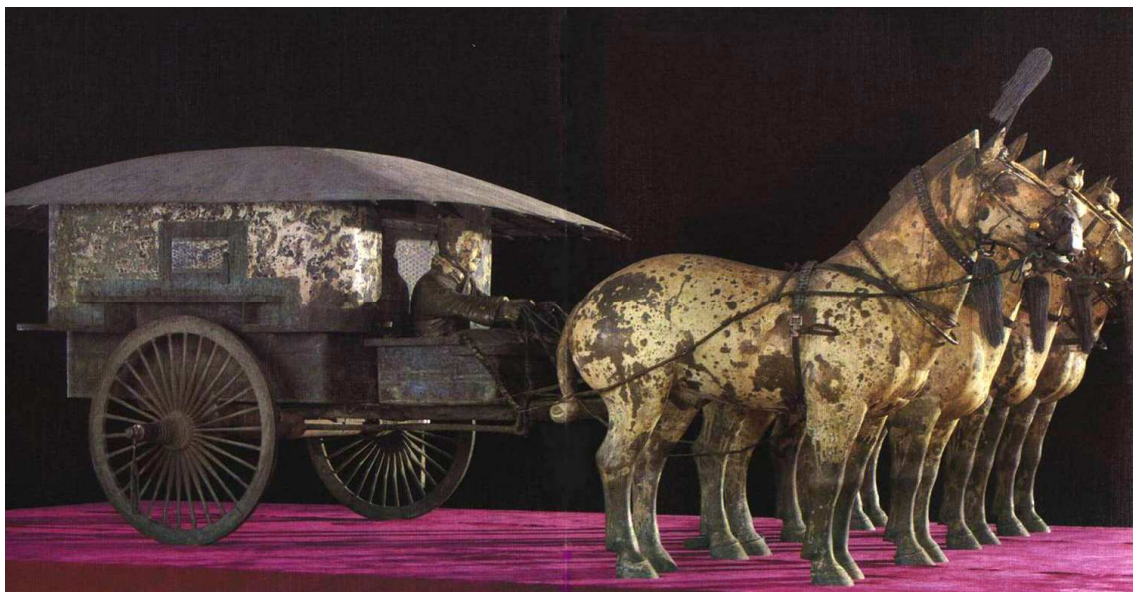
Fue excavado en el mausoleo de Qin Shi Huangdi, en Lintong, Shaanxi.

Carro: longitud total: 225 cm. H 152 cm.

Caballos: 108 x 95 cm aprox.

Museo del Ejército de Terracota de Qin Shihuang.

La cuádriga es una reproducción a escala del natural, reduciendo su tamaño a la mitad aproximadamente. El carro que usó en vida el emperador debía medir el doble. El cuerpo entero de la cuádriga está fundido en bronce, los detalles ornamentales son de oro y plata. Los arneses de los caballos son de cuero. Apuntalado en la caja rectangular hay un dosel alto de bronce que protege al auriga. Se trata del *liche* personal de Qin Shihuang, que debía transportarle en sus viajes de reconocimiento.



12. Cuádriga de bronce nº 2 (réplica).

Dinastía Qin (221-206 aC).

Fue excavado en el mausoleo de Qin Shi Huangdi, en Lintong, Shaanxi.

Carro: longitud total: 225 cm. H 152 cm.

Caballos: 108 x 95 cm aprox.

Museo del Ejército de Terracota de Qin Shihuang.

James F. Downs distinguió tres fases en la evolución del uso del caballo como medio de transporte, la primera es su empleo para la tracción, la segunda es su monta, es decir, conseguir cabalgarlo a horcajadas, y la tercera es la transformación del caballo en un “montura de guerra”⁵⁸. En el siglo III a.C., la caballería, tal y como muestran el ejército de Qin Shi Huangdi y la descripción de las batallas que recogen las fuentes literarias⁵⁹, se había convertido ya en la fuerza de ataque más efectiva de las armadas chinas.

No parece haber indicios de la monta del caballo en China anteriores al 300 a.C.⁶⁰, ni evidencias arqueológicas ni tampoco literarias⁶¹. El término *qi* [ch'í] con el que se designa tanto al hecho de cabalgar como al jinete, aparece ya con cierta frecuencia en las fuentes literarias del siglo III a.C y las evidencias arqueológicas que constatan esta práctica son abundantes entre los restos de la dinastía Han⁶². Conservamos sin embargo algunas representaciones de jinetes en algunos objetos artísticos de la época pre-imperial. Uno de los más tempranos es una pareja de jinetes que aparece representada sobre una caja lacada de los Estados Combatientes, excavada en Changsha, fig, 13. Otro ejemplo también de los

Estados Combatientes es el espejo de bronce con incrustaciones de oro de la Colección Hosokawa (Tokio) donde aparece representada una escena de caza con un jinete atacando con su espada a un felino, excavado en Luoyang. Estas representaciones ya apuntan la existencia de un elemento similar a una silla de montar, aunque aún no se hayan esclarecido algunas cuestiones lexicográficas con respecto a las primeras apariciones del término *an* “silla de montar”⁶³.



13. Dibujo esquemático del motivo pintado sobre una caja de laca de Changsha.

Dinastía Zhou, periodo de los Estados Combatientes.

Además de estos ejemplos está el tapiz escita hallado en un kurgan del valle Pazyryk, junto a otros restos de arreos, fig. 14. En el tapiz, datado en el siglo V a.C., aparecen representados unos jinetes. La importancia de estos enseres radica en que junto a ellos se hallaron también otros objetos de influencia china, prueba de un intercambio cultural ya existente, por lo que podríamos suponer que, en el Periodo de Primavera y Otoño, China ya tenía al menos constancia de esta práctica. De hecho hay bastantes similitudes entre las guarniciones de los caballos del mausoleo de Qin Shi Huangdi y las de los nómadas de los montes Altai halladas por Rodenko⁶⁴. Pero además, si se confirma que entre los hallazgos de la tumba nº1 del yacimiento de Langjiazhuang⁶⁵, en Linzi, Shandong, se encuentran restos, aunque deteriorados, de jinetes, tendríamos la certeza de que en el periodo de Primavera y Otoño ya se cabalgaba⁶⁶.



14. Detalle de un tapiz escita de Pazyryk.

s. V a.C.

Excavado en 1949, por Rodenko y su equipo en la tumba nº 5, del valle Pazyryk, en los montes Altai, Siberia.

Lana. 3.600 nudos por metro cuadrado.

Medidas del tapiz: 183 x 200 cm.

M. Hermitage, San Petersburgo, Rusia.

En 1995 se descubrieron dos *mingqi* de cerámica policromada que representaban dos jinetes, en bulto redondo, fig. 15. Provenían de la tumba nº2 de Xianying, en Shaanxi, datada en el periodo de los Estados Combatientes. No teníamos ningún precedente similar hasta entonces, pero es que además, los jinetes estaban representados llevando un uniforme. Por lo tanto no hay duda de que en el periodo de los Estados Combatientes, la caballería se había incorporado ya a los ejércitos chinos. Las figuras están en un excelente estado de conservación y la policromía resalta el sistema de arreos. Se pueden distinguir perfectamente las bridas pintadas sobre la figura, con frontalera, muserola y montantes. Las riendas

debieron estar realizadas en un material perecedero. Los jinetes están vestidos con pantalones, prenda importada también de los pueblos del norte. Con sus manos izquierdas sujetan las riendas, hoy perdidas, y con la derecha, a juzgar por el orificio que presentan, debían sostener otro objeto, quizá un arma.



15. Dos figuras ecuestres.

Periodo de los Estados Combatientes, Zhou Oriental (475-221 aC)

Excavado en 1995 de la tumba nº 2 en Xianying, Shaanxi.

Cerámica con decoración en frío.

23,5 x 18 cm

23,5 x 17,5 cm.

Xi'an Institute of Cultural Relics and Archaeology.

China se dio cuenta de la importancia de la caballería para el uso militar durante el periodo de los Estados Combatientes. Según la tradición⁶⁷, el rey del estado de Zhao, Wuling (r.325-299 aC), llevó a cabo una serie de reformas en el año 307, aplicadas sobre todo en el ámbito militar. Fue capaz de advertir que parte de la superioridad de sus enemigos, como los Xiongnu o los Hu, provenía de su destreza como arqueros montados. Así que, no sin oposición, mandó crear la división de caballería en su ejército cuyos oficiales serían entrenados más como arqueros que como cargueros. Además también mandó adoptar el uniforme militar de los Hu, con pantalones, un atuendo mucho más práctico para el jinete. Sin embargo, acceder a la siguiente fase de Downs, es decir, al uso militar de la caballería, implica también otros requisitos. Supone desarrollar programas de cría y alimentación, mejorar las condiciones estabulares del caballo y perfeccionar la doma, adaptándola al uso militar. Pero antes incluso que todo esto, es necesario estar en posesión de buenos ejemplares, y en el caso concreto de China era imprescindible conseguir ejemplares mejores que los autóctonos.

4.4.

El caballo como símbolo de poder en China.

China ha mantenido una relación con el caballo muy particular, determinada por sus circunstancias físicas y políticas. A lo largo de su historia se ha tenido que enfrentar a un vasto territorio, eminentemente agrícola, cuyas fronteras al noroeste eran sistemáticamente atacadas por pueblos esencialmente nómadas. Pueblos, además, especialmente duchos en la cría y el manejo del caballo autóctono, caballos muy superiores a los que crecen en China. Así que para China, en particular, la defensa de sus territorios y por tanto del poder del estado ha dependido durante mucho tiempo del caballo y de su adaptación al uso militar.

“Los caballos son los cimientos del poder militar, el gran recurso del estado”

Ma Yuan, general Han (14 aC-49 dC).⁶⁸

4.4.a. La búsqueda de los caballos celestiales de Fergana.

En China, la búsqueda de caballos mejores que los autóctonos ha sido, durante siglos, casi una constante, según ha quedado reflejado en sus fuentes literarias⁶⁹. Del año 237 a.C., por ejemplo, se conserva una queja de Li Si [Li Ssu], ministro del estado Qin, reaccionando a la promulgación de un edicto que decretaba la expulsión del estado de todos los ministros que no fueran nativos. Li Si argumentaba que:

“Si sólo se permitieran aquellas cosas producidas en el estado Qin, entonces [...] las mujeres Zheng y Wei no ocuparían las estancias traseras, y los mejores caballos y *kuai ti* no ocuparían las caballerizas exteriores”⁷⁰.

Los *kuai ti* cuya traducción se asemeja a “caballo veloz”, eran unos caballos excepcionales que criaban los nómadas del norte. Según decían eran capaces de saltar a la grupa de la madre al tercer día de su nacimiento⁷¹. La sentencia de Li Si corrobora que los estados chinos ya importaban caballos que sabían mejores que los suyos al menos desde el siglo III a.C., y refleja a su vez lo conscientes que eran de su valía. Más tarde, en el año 146 a.C., el Secretario Imperial solicitó al emperador mediante un memorial que emitiera un edicto prohibiendo la exportación de caballos que midieran más de 134 cm de altura (hasta la cruz) y cuyos dientes aún no estuvieran gastados⁷². Esto nos lleva a establecer por un lado las dimensiones comunes del caballo autóctono y por otro a constatar lo valioso que era para el imperio Han el proveerse de buenos ejemplares jóvenes. Lo que llama la atención es que si existía una tradición ya secular en la importación de mejores ejemplares, el imperio Han Occidental aún no se autoabasteciera. El edicto deja clara la importancia del buen ganado caballar como recurso del estado pero induce a pensar que los buenos ejemplares jóvenes no eran del todo habituales. Por otro lado conviene señalar que el ejército chino no se ha basado tradicionalmente

en la caballería sino en la infantería y en las tácticas militares⁷³. La incorporación del caballo al ejército chino no parece un hecho que surja de forma natural sino más bien parece una respuesta como reacción al sistema de ataque de sus enemigos. Es en este contexto en el que debemos situar los reiterados intentos de conseguir mejores monturas.

Desde su establecimiento, los mayores enemigos de la dinastía Han fueron los Xiongnu. Habían constituido un imperio en el norte que se extendía desde el actual Xinjiang hasta el actual Liaoning. Durante el reinado de Wendi (r.180-157aC) sus incursiones en territorio chino habían aumentado considerablemente, pero la capacidad de despliegue del ejército chino también. Según recoge el *Han shu*, en el año 177 a.C. su primer ministro, Guan Ying, condujo a 85.000 jinetes contra los Xiongnu y en el 166 los comandantes Zhou She y Zhang Wu repelieron un ataque de éstos a Chang'an con un millar de carros y unos 100.000 jinetes⁷⁴. Pronto se dieron cuenta de que vencer a los Xiongnu pasaba por obtener una mejor caballería, puesto que sus caballos eran muy superiores a los chinos. Así lo atestigua Zhao Zu [Ch'ao Ts'o], oficial del ejército chino, hacia el año 160 aC:

“El territorio de los Xiongnu, y las habilidades que requiere, son diferentes de los chinos. Los caballos chinos no pueden compararse con los de los Xiongnu subiendo y bajando montañas y cruzando barrancos y torrentes montañosos”⁷⁵.

Han Jingdi (r.156-141aC) era muy consciente de que la defensa del territorio nacional dependía de la caballería y de que había por tanto que desarrollar programas de cría para proveerse de más y mejores caballos. Según recoge el *Han shu*, al noroeste del imperio había un complejo de treinta y seis edificios destinados a este fin. Las caballerizas albergaban trescientos mil caballos. Había una serie de encargados de la supervisión y treinta mil esclavos, de ambos sexos, que cuidaban de los caballos⁷⁶.

Desde que el emperador Wudi subió al trono (r.140-87aC) la prioridad de su política exterior fue la lucha contra los Xiongnu. Entre los años 138 y 139 a.C., organizó una misión diplomática hacia el oeste para buscar aliados. Dirigía la delegación un oficial de su corte, Zhang Qian [Chang-Ch'ien], y a sus órdenes se dispusieron unos cien hombres⁷⁷. El objetivo principal era establecer una alianza con los Yuezhi [Yüeh-Chih]. Los Yuezhi habían sufrido desde hacía años invasiones de los Xiongnu y de sus aliados, los Wusun, y habían tenido que ir abandonando sus territorios, desde la cuenca del Tarim, entre los actuales Xinjiang y Gansu, primero hacia el noroeste y luego al sur, hacia la región Transoxiana. Pero al poco de partir, la delegación china fue apresada por los Xiongnu. Zhang Qian sufrió un cautiverio de diez años, y finalmente consiguió escapar. Comenzó un periplo por los territorios occidentales que se prolongó durante algo más de un año. Primero llegó a Dayuan [Ta-Yuan], en el valle de Fergana. Después por fin arribó a los territorios de los Yuezhi, quienes declinaron la oferta de los Han. Zhang Qian visitó otros territorios antes de iniciar la vuelta a China, entre ellos Daxia (Bactria) y Kangju (noroeste de la Sogdiana) y en sus relatos recogió además testimonios sobre otros pueblos y enclaves, como Shendu (India) o Anxi (Partos). Doce años después de partir de China Zhang Qian consiguió volver, y aunque no había logrado firmar un pacto con los Yuezhi, traía una valiosísima información sobre los territorios y los pueblos que habitaban el oeste de China y había establecido ya importantes contactos diplomáticos.

En el año 119 a.C., Wudi organizó una campaña militar contra los Xiongnu. Destinó para ello unos 100.000 jinetes y varios cientos de miles de soldados. La gesta se saldó con una gran victoria china aunque el jefe de los Xiongnu consiguió escapar. Se dice que llegaron a matar o capturar a unos 80.000 nómadas. Sin embargo este esfuerzo vació las arcas del estado y las bajas del ejército chino fueron considerables: varias decenas de miles de hombres y unos 100.000 caballos⁷⁸. China necesitaba desesperadamente conseguir más caballos, pero debían ser otros ejemplares, que se adaptaran mejor por un lado al uso militar y por otro a las condiciones de los territorios de sus enemigos. Zhang Qian sugirió al emperador que estableciera una alianza con los Wusun, ya que durante el tiempo que había permanecido con ellos había detectado ciertas desavenencias entre estos

y los Xiongnu. Han Wudi así lo hizo y hacia el año 115 a.C., recibió de los Wusun como tributo varias decenas de caballos. Viendo la calidad de los ejemplares pensó que podía tratarse de caballos superiores, *qianli ma* [*ch'ien li ma*] capaces de recorrer en un solo día 1.000 li (640 km aproximadamente)⁷⁹. Esta impresión estaba reforzada además por el hecho de que en una consulta anterior al *Jiying* o Libro de los Cambios le habían vaticinado que obtendría *shen ma* o “caballos divinos” del noroeste⁸⁰.

Sin embargo, por la misma época, los Han habían establecido también contactos con Fergana. Entonces llegó a oídos del emperador que allí había aún mejores caballos: los legendarios *tianma* o “caballos celestiales”. Como ya hemos visto, en la mitología china el caballo y el dragón están muy relacionados, entre otras cosas porque ambos tienen la habilidad de volar y de llevar a sus jinetes a la casa de los inmortales. Los caballos con estas facultades son referidos como *tianma* o caballos celestiales. A estas connotaciones iniciales hubo que añadir el testimonio de algunos testigos que aseguraban haber visto cómo algunos caballos de Fergana sudaban sangre⁸¹. Han Wudi sintió pues, que si podía adquirir uno de esos caballos, éste le conduciría sin duda a la inmortalidad⁸².

Envío entonces una serie de emisarios que constataron la abrumadora superioridad de los caballos de Fergana. Pero sus emisarios siempre volvían con una rotunda negativa ante las peticiones de Han Wudi para hacerse con los magníficos ejemplares. Llegó incluso a organizar una misión diplomática con ricos presentes, y obtuvo de Fergana la misma y rotunda declinación, fig. 16. Ante la molesta insistencia de los chinos, en Fergana se optó por responder de forma más explícita y contundente: matando a sus emisarios. Han Wudi montó en cólera y envió un ejército con decenas de miles de soldados. Corría el año 104. Debían recorrer un arduo camino, a lo largo del cual no tenían posibilidad de abastecerse de agua ni de comida. Del nutrido ejército sólo consiguieron arribar al destino unos miles, y allí fueron derrotados. Unos cuantos supervivientes lograron regresar a China. Habían transcurrido dos años desde su partida. Lejos de cesar en su empeño, el emperador Wudi organizó entonces una nueva campaña militar, al mando de Li Guangli, con más de 60.000 soldados destinados, más de 30.000 caballos, unas 100.000 cabezas de ganado, y decenas de miles de mulas, burros y camellos. Los militares estaban también acompañados por un gran número de asistentes y porteadores, y por una dotación de ingenieros expertos en extracción,

suministro y control del agua. Junto a todos ellos estaban destinados dos hombres, maestros en el arte de enjuiciar caballos, para seleccionar, tras la victoria, los mejores ejemplares de Fergana. Hasta allí llegó al fin un ejército de unos 30.000 hombres. Sitiaron Fergana durante cuarenta días, al cabo de los cuales el rey fue asesinado a manos de sus habitantes y estos presentaron su rendición. Los chinos escogieron varias decenas de caballos y más de 3.000 yeguas y sementales. Hacia el año 101 aC cuando los caballos estaban a punto de llegar a Chang'an comenzó a circular el siguiente himno, quizá compuesto por el propio Han Wudi:

Ya llegan los Caballos Celestiales,
Vienen desde el Lejano Oeste.
Atravesaron el flujo de las arenas,
Ya los bárbaros han sido conquistados.
Ya vienen los Caballos Celestiales
Nacidos de las aguas de un estanque.
Dos de ellos poseen lomos de tigre:
Pueden transformarse como los espíritus.
Ya vienen los Caballos Celestiales
Atravesando páramos baldíos
Mil *li* recorren en una sola jornada
Siguiendo el camino del este
Ya llegan los Caballos Celestiales

Júpiter se halla en el Dragón,
¿Decidirán elevarse en el aire?
¿Quién podría seguir su ritmo?
Ya llegan los Caballos Celestiales
Abrid las puertas mientras aún estéis a tiempo.
Me elevarán y me portarán
Hasta la Montaña Sagrada de Kunlun.
Los Caballos Celestiales han venido
Y el Dragón les sigue detrás.

Alcanzaré las Puertas del Cielo,
Veré el Palacio de Dios.⁸³

16. Caballo de bronce dorado.

Han Occidental, 206 aC-9 dC).

Bronce dorado. 62 x 76 cm.

Hallado en una fosa satélite de la necrópolis de Maoling, Xingping, Shaanxi.

Maoling Bowuguan.

Entre los regalos ordenados por Han Wudi para su misión diplomática a Fergana estaba, según nos consta, un caballo fundido en bronce y dorado. Ese caballo debió ser muy similar al esta figura hallada en Maoling.

Los dorados más antiguos se obtuvieron a partir de pan de oro. Durante los Estados Combatientes, los experimentos en alquimia de los taoístas llevaron a descubrir la técnica del dorado a partir de una amalgama de mercurio. El oro se disuelve en el mercurio para poder ser aplicado sobre el metal. Después se calienta el objeto para eliminar el mercurio y finalmente se bruñe.



Han Wudi no había promocionado con tanto ahínco la lucha por los caballos de Fergana movido solamente por un interés de estado, le había guiado también un interés personal. Como ya vimos el “Emperador marcial” fue también conocido por buscar con gran empeño la inmortalidad⁸⁴. Estaba convencido de que los caballos que venían de Fergana tenían las mismas habilidades que los que guiaban el carro del rey Mu.

Tras la dominación de Fergana otros estados se sometieron voluntariamente a los Han. Con el establecimiento de guarniciones chinas al oeste se inicia un contacto regular entre oriente y occidente y se abre así la “Ruta de la Seda”. En el siglo III la dinastía Han cayó y China fue invadida por los Xianbei, de nuevo reputados jinetes. Pero tras la reunificación se retomaron las políticas de importación de ganado caballar para asegurar de nuevo las fronteras del estado.

4.4.b. Equinos en la política imperial Tang.

Cuando se establece la dinastía Tang, su ejército tenía sólo cinco mil caballos. Sin embargo mediante la introducción de mejoras en los programas de cría y la importación de caballos árabes y turcos, en tan sólo unas décadas, a mediados del siglo VII, consiguió elevar la cantidad a setecientos mil⁸⁵. Luego la cantidad fue en retroceso, en el año 754 había sólo unos trescientos mil⁸⁶. A veces China recibía caballos como regalo de sus estados tributarios. Otras veces se compraban o se intercambiaban por otros bienes. Sabemos que ya en el siglo III a.C. un comerciante del estado Qin logró de un dirigente nómada del norte un gran número de caballos a cambio de una cantidad de seda, el valor de los animales era diez veces mayor al de las sedas⁸⁷. Durante muchos siglos China cambió sedas por caballos. Sin embargo con el correr del tiempo, las leyes de la oferta y la demanda, –China necesitaba mucho más los caballos que sus vecinos la seda–, invirtieron el valor de los objetos de trueque. A principios del siglo IX China debía pagar hasta cincuenta piezas de seda por caballo, una cantidad muy elevada si se tiene en cuenta que China solicitaba en ocasiones remesas de diez mil caballos⁸⁸. Durante toda la dinastía Tang, los caballos han desempeñado un papel fundamental en los

intercambios comerciales a lo largo de la Ruta de la Seda, con las consecuencias que esto conlleva para la economía imperial. Poco a poco el té fue reemplazando a la seda, y durante la dinastía Song se llegaron a crear las “Aduanas de té y caballos” en las zonas fronterizas⁸⁹.

Tang Taizong (r.626-649) hizo de la adquisición de caballos una prioridad de estado y sus sucesores continuaron con esta política. La dinastía Tang representa la cumbre de los programas de cría y cruce de caballos. Importaron nuevas sangres de los estados de Asia Central de Kokand, Samarcanda, Bujara, Kish, Chack, Maimargh, Khuttal, Gandhara, Khotan, y Kirguiz. En el año 703, según recogen los documentos, la corte imperial recibió algunos caballos árabes de gran calidad⁹⁰. Al poco de establecerse, la dinastía Tang hizo patente su supremacía a nivel internacional. Su capital recibía innumerables tributos de otros estados, muchas veces en forma de caballos. Se dice que durante la dinastía Tang llegaron a recibirse unos 50.000 caballos⁹¹. A veces los tributos iban acompañados de peticiones para establecer alianzas, contratos matrimoniales, o favores imperiales⁹². Otras veces eran presentes para rendir pleitesía al emperador, como muestra de gratitud o sumisión. Estas prácticas han quedado inmortalizadas en célebres pinturas, tanto de la época Tang como de épocas posteriores, que hacían gala del poder del estado chino y de su propia concepción como epicentro universal, figs. 17 y 18.



17. Extranjeros portando caballos como tributo.

Dinastía Ming. 1368-1644.

Original atribuido, según consta en la inscripción, a Han Gan (act. ca. 740-756).

Rollo horizontal: tinta y oro sobre seda. 35.2 x 458 cm.

Freer Gallery of Art, Washington DC.



18. Portadores de tributos (detalle).

Ren Bowen (ca. mediados siglo XIV) Dinastía Yuan. Probablemente copia de una obra de época Tang, original atribuido a Yan Liben (ca. 600-673)

Rollo horizontal: tinta, color y oro sobre seda. 36.2 x 220.3 cm

Asian Art Museum, San Francisco. The Avery Brundage Collection.

Los programas de cría se llevaban a cabo en una serie de centros creados para tal fin, en las provincias de Gansu, Shanxi y Shaanxi⁹³. China ha sido un país de fuerte tradición agrícola. Las tierras donde había pastos se situaban hacia el norte y el oeste de su territorio, dentro de las zonas más conflictivas. Los centros de cría Tang, llamados *jian* o “inspectorías”, se hallaban sobre todo en los pastos al norte del río Wei. Al principio se crearon cuarenta y ocho centros, número que fue aumentando con el tiempo⁹⁴. Cada uno de ellos albergaba una cuadra de unos cincuenta mil caballos. Cada nuevo caballo que llegaba a China se asignaba a una manada de ciento veinte. Se le marcaba con el hierro oficial, el carácter *guan* (oficial) sobre el omoplato derecho y el nombre del centro al que pertenecía bajo su cola⁹⁵. También se recogía su origen, su manada, la clase de trabajo a la que iba a estar destinado (militar, correo, montura imperial...) y su calidad (“volador”, “dragón”, “viento”)⁹⁶. Todo lo relacionado con el trato a los caballos del estado estaba regulado, con indicaciones muy precisas sobre su cría, su manutención, su transporte o su instrucción. Existían unos registros donde se anotaba diariamente todo lo referente a la dieta y la manutención, la evolución y el desarrollo dental y las enfermedades que padecían⁹⁷. El incumplimiento de las normativas era severamente sancionado⁹⁸. El *Tang Lu shu* recoge algunas ofensas punibles como sobrecargar a un caballo correo, montarlo fuera de las vías o pasar una estación de

correo sin cambiarlos, transportar bienes personales ocultos en las valijas de correo, montar un caballo estatal que aún no haya sido domado, sacrificar premeditadamente a un caballo estatal, robarlo, usarlo sin autorización, falsificar credenciales para montar un caballo correo. Todas estas ofensas estaban penadas duramente, por ejemplo, robar y después sacrificar un caballo estatal se castigaba con dos años y medio de trabajos forzados⁹⁹.

La aplicación de estas políticas imperiales quedó recogida en un nuevo género pictórico, obras encargadas por la corte Tang, con títulos como “*Entrenando caballos*”, “*Domando caballos en los Establos Imperiales*”, “*Bañando caballos*” o el celeberrimo “*Rollo de los Cien Caballos*”, fig. 19.



19. Rollo de los Cien Caballos.

Anónimo, siguiendo a Han Gan.

Rollo horizontal: tinta china, papel sobre seda. 26,7 x 302,1 cm. Museo Palacio de Pekín.

4.5.

El caballo en la corte Tang.

Aunque se conocen algunos nombres de pintores de dinastías precedentes que eran reconocidos por su destreza en pintar caballos, durante la dinastía Tang el tema se convierte al fin en un género independiente¹⁰⁰. La importancia de los caballos como recurso del estado unida al valor social alcanzado por este animal en la época Tang motivaron el encargo de muchas obras donde se representaban caballos en multitud de actividades y actitudes. De la misma manera aparecen por primera vez los retratos de caballos. Los emperadores encargaban retratos de sus más preciados corceles y los poetas Tang creaban versos que alababan tanto a los animales como a los maestros que los representaban. Estas obras fueron forjando el nuevo ideal estético del caballo Tang y acabaron convirtiéndose en el referente visual, para la representación pictórica del caballo, en las dinastías venideras¹⁰¹.

Algunos artistas han pasado a la posteridad como especialistas en el género del retrato de caballos: Wei Yan, Cao Ba, Cheng Hong o Han Gan¹⁰². Se da el caso de que muchas de sus obras no se han conservado, pero las conocemos por los poemas que les dedicaron autores como Du Fu (712-770) y por las copias de maestros posteriores como Li Gongling (1049-1106)¹⁰³. Uno de los emperadores Tang que más incentivó este arte fue Xuanzong (r. 712-756). El general Cao Ba pintó el retrato de uno de sus caballos favoritos: Flor de Jade. Sobre esta obra Du Fu escribió:

El último Emperador tiene un caballo, conocido como Flor de Jade,

A quien los artistas han representado ya en varias poses.

Un día fue conducido junto a las escaleras de mármol rojo

Sus ojos miraban hacia el palacio con aire profundo.

Entonces, General, fuiste instado a comenzar tu trabajo,

Concentraste todo tu ser en una pieza de seda.

Y entonces tu caballo-dragón, nacido del cielo,

Desterró a todos los caballos mundanos por diez mil generaciones¹⁰⁴.

Otro célebre pintor de la corte de Xuanzong fue Han Gan, discípulo a su vez de Cao Ba. Una de sus obras emblemáticas es el “Zhaoye bai” o “Night-Shining White”, que afortunadamente se conserva en el Metropolitan Museum of Art, fig. 20. El título hace referencia al nombre del caballo representado, otro de los caballos favoritos de Xuanzong. Fue llamado así en alusión al brillo lunar de su pelo.



20. “Zhaoye bai” o “Night-Shining White”

Siglo VIII. Dinastía Tang

Han Gan (activo 742-756)

Rollo horizontal. Tinta sobre seda: 30.8 x 34 cm.

The Metropolitan Museum of Art.

Cuando Han Gan entró como pintor en la corte de Xuanzong, éste le encargó que representara los caballos siguiendo el estilo del maestro Cheng Hong. Sin embargo Han Gan tuvo la osadía de replicarle:

“Yo tengo mi propio maestro. Todos los caballos de los establos de su majestad son mis maestros”.

Pese al atrevimiento, el emperador le permitió pintar en los establos imperiales¹⁰⁵. Han Gan rompe la tradición y comienza a pintar del natural. Respecto a esta obra en concreto, la mayoría de los autores han visto en “*Zhaoye bai*” a un animal apenas sin doma que lucha nerviosamente por librarse de la traba de su ronzal. Sin embargo en 1986 Suzanne Cahill optó por otra interpretación: la de un caballo danzante¹⁰⁶.

4.5.a. Los caballos danzantes.

Los *wuma* o caballos danzantes que amenizaban las fiestas del emperador Xuanzong (r. 712-756) son un ejemplo paradigmático del refinamiento Tang. Según las fuentes literarias, este tipo de doma no era del todo nueva. Durante el periodo de los Tres Reinos (220-280), el príncipe Cao Zhi (192-232) consiguió entrenar a uno de los caballos traídos de Fergana para que se inclinara en reverencia y se moviera al ritmo del tambor¹⁰⁷. Más tarde, el poema titulado “*Wuma Fu*” de Xie Zhuang (421-466), hace referencia a un grupo de caballos danzantes enviado como regalo a la dinastía Liu Song¹⁰⁸. Otro poema, “*Wuma Ci*” de Zhang Shuai (475-527), poeta de la corte Liang, alaba también una actuación en el año 505¹⁰⁹. Ya en época Tang, se dice que el emperador Zhongzong (r. 705-710) durante su breve mandato agasajó a una delegación tibetana con un banquete donde actuaron caballos danzantes¹¹⁰. Pero los más famosos de la historia han sido sin duda los caballos danzantes del emperador Xuanzong.

En el año 729 el ministro Zhang Yuo propuso al emperador que el día de su cumpleaños, el quinto día del octavo mes lunar, se instituyera una fiesta oficial: “la fiesta de los mil otoños” (*qian qiu jie*). Los festejos se prolongarían durante tres días, no en vano el deseo era brindar por una larga vida para el emperador. El otoño de ese mismo año se celebró la primera festividad, y la tradición continuó durante dos siglos. La celebración seguía incluso durante la noche. Hubo desfiles militares, representaciones teatrales, actuaciones musicales y exhibiciones de animales exóticos como elefantes o rinocerontes¹¹¹. Las estrellas principales de los festejos nocturnos eran los caballos danzantes. Era una auténtica compañía formada por 100 caballos. Estaban organizados en grupos, formando la compañía de la Izquierda y la de la Derecha, y eran denominados “Los favoritos de tal” o “El orgullo de la Casa de tal” Funcionaban con una perfección marcial. Bailaban al compás de la música y cuando ésta finalizaba entonces se inclinaban, tomaban una vasija de vino con la boca y brindaban por una larga vida para el emperador.

El propio Zhang Yuo recogió el episodio de la siguiente manera:

“Por consiguiente se decretó que los caballos debían ir engualdrapados con ricos diseños bordados, encabestrados con oro y plata, y tanto sus crines como sus colas debían adornarse con gran variedad de perlas y jades. Su melodía, llamada “Música para la copa volteada”, se componía de decenas de estribillos, al compás de los cuales meneaban sus cabezas y agitaban sus colas, moviéndose con el ritmo. Luego se desplegaban unos estrados de madera de tres pisos. Se guiaba a los caballos hasta el escalón superior, donde giraban, se volvían y volvían a girar, como si de un vuelo se tratase. A veces se le ordenaba a un aguerrido muchacho que levantara una de las tarimas y el caballo danzaba en lo alto de ella. Había un grupo de músicos colocados a la izquierda y a la derecha, delante y detrás; todos vestían túnicas de amarillo pálido, con cinturones bordados con jade, y todos ellos debían ser jóvenes elegidos por su belleza y su apariencia refinada. Cada Fiesta de los Mil Otoños se decretaba que los caballos bailaran bajo los tejados-protección de la vigilante Administración.

Paul Kroll recoge la lírica de las estrofas de la música de “La Copa Volteada” a partir de las seis que inicialmente había recogido el propio Zhang Yuo. También recoge otros poemas del mismo autor que ilustran y alaban la actuación de los caballos danzantes de Xuanzong. En todos ellos aparecen constantes referencias a los caballos como “mediadores de dragones”, “dragones temporales” o dragones-caballos, a los “caballos celestiales” venidos del lejano oeste para esta ceremonia¹¹³. Reproducimos aquí tres de las estrofas de “La Copa Volteada”:

La miríada de joyas [los cortesanos], presta homenaje durante la recepción del Fénix;

Las monedas infinitas [los jóvenes acaudalados] guían y dirigen a los Mediadores del Dragón.

En ordenado desfile, sus fuerzas concentradas en la tarea, [los caballos] dirigen su atención a los tambores,

Se mueven adelante y atrás en dinámico contraluz, de acuerdo con el ritmo de la canción.

Mostrando los vistosos lazos de las colas, las ocho filas de danzantes se organizan por columnas;

Y se ordenan los cinco tonos de los dragones temporales [caballos-dragón] de acuerdo con las direcciones.

Arrodillándose, sujetan las copas de vino en sus bocas, siempre atentos al ritmo;

E inclinan sus corazones, y ofrecen su longevidad, que no tiene fin.

Los potros de la cuadra imperial aparecen en orden, bien formados;
Hijos del linaje celestial, provenientes del establo de los astros, tienen un aire irreal y extraño.

En grácil exhibición de brincos y saltos responden al ritmo,
Emocionados, pisándose las huellas, nunca vacilantes¹¹⁴.



21. Bota de plata con un caballo danzante.

Dinastía Tang.
Excavada en 1970 en la localidad de Hejia, en Xi'an, Shaanxi.

Plata parcialmente sobredorada.
H 14,3 cm.
Diámetro de la base 8,9 cm.

Museo de la Historia de Shaanxi.

La mención a estos caballos danzantes se limita prácticamente a las fuentes literarias. Sin embargo, en 1970, apareció en Hejia, Xi'an, un objeto muy especial, fig. 21. Su forma imita la de una bota u odre que usaban los nómadas al norte de China, atada a su silla para guardar la bebida durante sus travesías. Durante la dinastía Tang fueron bastante populares las reproducciones de estos objetos en cerámica. Sin embargo esta pieza está realizada en plata parcialmente sobredorada. Aunque más excepcional aún es el motivo que se ha representado repujado sobre uno de sus costados: un caballo sentado sobre sus patas traseras, engalanado con un gran lazo en el cuello, que sostiene con su boca una copa, sin duda uno de los caballos danzantes de Xuanzong.

Lamentablemente los caballos de Xuanzong tuvieron un triste final. Tras la rebelión de An Lushan y la huida del emperador fueron dispersados. Acabaron en manos de Tian Chengsi, un vulgar señor de la guerra, creyéndolos caballos de batalla. Un día en que sus soldados celebraban una fiesta los caballos se pusieron a danzar al son de la música. Tian Chengsi pensó que estaban embrujados y los mandó apalear hasta la muerte y luego desollar¹¹⁵.

4.5.b. Los Seis Corceles del emperador Tang Taizong.

Aunque los caballos favoritos de Xuanzong representan la edad dorada de este género pictórico, otros fueron retratados antes que ellos, aunque en otro medio y en otro contexto muy diferente¹¹⁶. Se trata del conjunto conocido como *Zhaoling Liuju*: los relieves en piedra de los seis corceles del emperador Taizong.

La obra fue comisionada por el propio Tang Taizong (Li Shimin, r.626-649) para su tumba, el mausoleo de Zhaoling¹¹⁷ situado en los alrededores de Xi'an. Los seis caballos habían sido su montura en sus numerosas campañas militares para unificar China. Eran seis magníficos corceles de la mejor sangre de Asia Central: *Quanmaogua* (拳毛騧), *Shifachi* (什伐赤), *Baitiwu* (白蹄乌), *Teqinbiao* (特勒骠), *Qingzhui* (青骢) y *Saluzi* (飒露紫).

El diseño de las formas le fue confiado a Yan Liben (ca.600–674), principal pintor de corte de Taizong. Cada relieve estaba tallado de una losa de piedra de unos 170 cm de alto por unos 2 m de ancho. Yan Liben, siguiendo la voluntad de Tang Taizong, se esmeró mucho para que cada uno de los caballos fuera bien reconocible. Además de exigir que el retrato fuera fiel a la realidad, el emperador Taizong compuso para cada panel un texto describiendo a cada caballo, su color y sus marcas y encomiando sus hazañas, citando las batallas en las que fueron montados y las victorias que ayudaron a cosechar. El texto fue grabado en el

relieve sobre la piedra, con la caligrafía de Ouyang Xun (557–641)¹¹⁸. Se le añadió una decoración en bajorrelieve con motivos típicos Tang. Después el conjunto fue ricamente policromado¹¹⁹.

Hoy en día cuatro de esos relieves se encuentran en el Shaanxi Provincial Museum de Xi'an y los otros dos en the University Museum de Philadelphia, Pennsylvania, figs. 22-27. Desconocemos la ubicación original. Algunos autores defienden que estaban colocados a ambos lados de la puerta norte de su mausoleo, tres relieves a la izquierda y tres a la derecha. Otros opinan que estaban en el ara sacrificial o cerca de ésta, a juzgar por la ubicación de tres nuevos fragmentos de los relieves hallados en mayo del 2004¹²⁰. Los textos son ilegibles debido a su mala conservación, pero los conocemos gracias a una estela, ésta bien conservada, que mandó erigir You Shixiong [Yu shih-hsiung], gobernador de Li Chuang en la segunda mitad del siglo XI¹²¹, fig. 28.



22. Baitiwu.

Relieve en piedra de uno de los Seis Corceles de Tang Taizong.
Dinastía Tang. Piedra tallada. 172 x 204 cm. Shaanxi Provincial Museum, Xi'an.



23. Teqinbiao. Relieve en piedra de uno de los Seis Corceles de Tang Taizong. Dinastía Tang. Piedra tallada. 171 x 205 cm. Shaanxi Provincial Museum, Xi'an



24. Qingzhui. Relieve en piedra de uno de los Seis Corceles de Tang Taizong. Dinastía Tang. Piedra tallada. 172 x 204 cm. Shaanxi Provincial Museum, Xi'an.



25. Shifachi. Relieve en piedra de uno de los Seis Corceles de Tang Taizong.
Dinastía Tang. Piedra tallada. 172 x 204 cm. Shaanxi Provincial Museum, Xi'an



26. Saluzi. Relieve en piedra de uno de los Seis Corceles de Tang Taizong, con el general Qiu Xinggong.
Dinastía Tang. Piedra tallada. H 172 cm. University of Pennsylvania Museum, Philadelphia. C395



27. *Quanmaogua*. Relieve en piedra de uno de los Seis Corceles de Tang Taizong.
Dinastía Tang. Piedra tallada. H 172 cm. University of Pennsylvania Museum, Philadelphia. C396

A la izquierda de la Estela de You, nombre vulgar con que se conoce, están representados, de arriba a abajo, los caballos *Teqinbiao*, *Qingzhui* y *Shifachi*, y a la derecha, siguiendo el mismo orden, *Saluzi*, *Quanmaogua* y *Baitiwu*, fig. 28. Los nombres de estos caballos no son de origen chino. Su etimología ha dado lugar a varias hipótesis. El profesor Ge Chengyong sostiene que la costumbre de erigir monumentos póstumos a los caballos recordando sus gestas es de origen turco y xianbei¹²². Lin Yin por su parte opina que el nombre de cada caballo de Taizong resulta de la combinación de un título honorífico de origen turco más el nombre en chino de su color. Así *Teqinbiao* tendría su origen en *tegin*, título otorgado a los príncipes del clan Asana. *Shifachi* sería el resultado de combinar *xad*, título de comandante en jefe usado sólo por el clan real Asana con el vocablo chino *chi*, haciendo alusión al rojo encendido de su pelo. *Baitiwu*, del turco *bota*, otro título honorífico turco, y del chino *wu*, de color negro. *Saluzi* del turco *isbara* y del chino *zi*, haciendo alusión al corcel rojo intenso de un valiente guerrero. *Quanmaogua*,

venido de la ciudad turca Knowar, y del chino *gua*, de pelo dorado y hocico negro. Y *Qingzhui*, venido del estado turco *Cin* o *sin*, y del chino *zhui*, de color diluido o mezclado¹²³.

Teqinbiao, de color castaño claro y cabeza de moro, fue montado por Li Shimin contra Song Jingang y Liu Wuzhou, en el invierno del año 619.

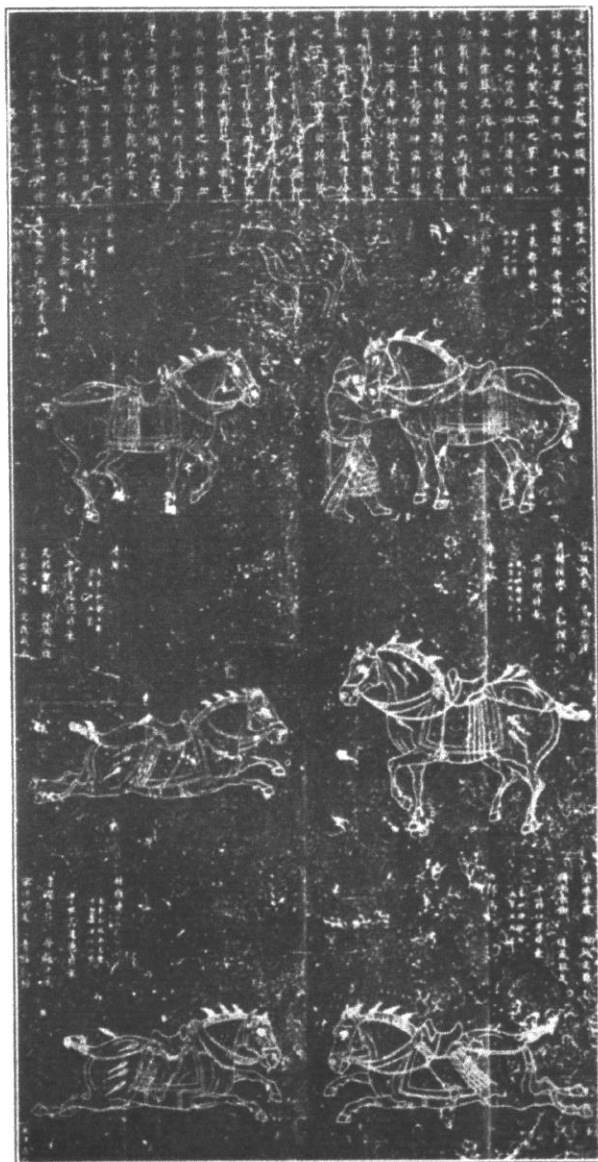
Qingzhui, tordo rodado o pío, fue alcanzado por cinco flechas en el pecho mientras llevaba a Li Shimin en la batalla contra Dou Jiande, en el verano del año 621. *Shifachi*, alazán o castaño cereza, fue herido por cuatro flechas en la frente y una en la espalda mientras Li luchaba contra Wang Shichong y Dou Jiande, en el 621.

Quanmaogua, de crin ondulada, castaño claro o bayo y morro manchado en negro, fue alcanzado por nueve flechas en la lucha contra Liu Heita, en la primavera del año 622.

Baitiru, negro con las cuatro extremidades calzadas (cuatralbo), condujo al emperador en la lucha contra Xue Rengao, en el otoño del año 618.

La capa de *Saluzi*, el valiente, parecía púrpura, fue alcanzado por una flecha en la frente mientras Li luchaba con Wang Shichong, en el monte Mang, al norte de Luoyang, en la primavera del año 621.

Todos los caballos están ensillados y sólo uno, *Saluzi*, está representado junto a una figura humana. Se trata del general Qiu Xinggong (585-665). Según su biografía recogida en el Xin Tangshu (The New Tang History), Wang Shichong disparó una flecha que hirió al caballo. Entonces Qiu Xinggong saltó de su caballo, le arrancó la flecha a Saluzi, le prestó su montura a Li Shimin, y siguió luchando a pie armado sólo con su espada. Fue deseo expreso de Tang Taizong immortalizar este momento, tal y como aparece en el relieve.



28. Estela de You Shixiong (calco del original, obtenido por frotación).

Hasta el momento habíamos podido comprobar que la inclusión del caballo y de su iconografía en el ámbito funerario era una práctica que en China se remontaba al menos a la dinastía Shang. Sin embargo aún no conocíamos ninguna representación de la individualidad de un caballo, ningún retrato.

En los relieves de los caballos de Tang Taizong no aparecen seres míticos, dotados de poderes mágicos o capaces de intervenir en el orden cósmico. Tampoco se representa la figura del caballo como animal genérico, mamífero terrestre, símbolo de estatus, de cuyos apreciados servicios disfrutará el difunto en su otra vida. En los relieves están representados seis caballos concretos que sirvieron noblemente y con valor al emperador.

Con estos relieves Taizong quiso hacerse acompañar de ellos de una forma simbólica, pero sobre todo quiso rendirles homenaje. Eligió la piedra, el material que mejor pervive, y los colocó en el exterior de su complejo funerario, ¿quién sabe si también encargó su representación en los murales de su cámara mortuoria? Compuso un texto recogiendo sus hazañas para que pudiera ser leído por todos los que fueran a honrar al emperador. Podría decirse que estos relieves equivalen en función a una estela funeraria de cada uno. Constatan y recompensan el papel definitivo que estos seis caballos concretos tuvieron en la unificación de China. Con este monumento Taizong equipara su labor a la de sus oficiales de mérito cuyos retratos encargó también a Yan Liben, en este caso para el Pabellón de Lingyan¹²⁴.

Otro detalle que llama la atención es la manera en que han sido retratados. Aparecen representados solos, sin cabalgador y sin palafrenero y sin embargo están ensillados, con los mismos arreos que usaban para la batalla. Se reivindica así ante todo su función de montura del emperador. De esta manera cada caballo sugiere de forma metonímica la presencia del emperador y loa cada una de las batallas que ganó a sus enemigos. Y aún algo más que hubo de tenerse en cuenta. Con estos relieves Taizong alude a otros dos personajes cuyo destino y gloria están inexorablemente relacionados con sus monturas: el rey Mu de los Zhou, con los ocho caballos que tiraban de su carro, y Qin Shi Huangdi, con sus magníficos siete caballos¹²⁵. De esta forma se proclama sucesor de estas dos grandes figuras que tan asociadas están a la inmortalidad y a la unificación de China. Se muestra abiertamente favorecido por la divinidad. Establece un claro referente que legitima su dinastía, y hunde sus raíces en la esfera de lo mítico.

4.5.c. Refinados pasatiempos: excursiones a caballo, caza y polo.

Si la posesión de caballos y la equitación eran ya de por sí un símbolo de estatus, a partir del año 667 se convirtieron en un privilegio aún mayor, después de que Tang Gaozong [Li Zhi, r.649-683] promulgara un edicto prohibiendo estas actividades a las clases inferiores: comerciantes y artesanos¹²⁶. Las consecuencias de este edicto se dejaron ver también en panorama artístico de la época. Los encargos de obras cuya temática gira en torno al caballo aumentaron, debido sin duda a que su valor representativo se vio reforzado. Los cortesanos solicitaban escenas en las que se les representara ociosos, practicando sus más preciados pasatiempos: paseando a caballo, cazando o jugando al polo, fig. 29.

29. La dama Guo Guo sale de excursión en primavera (fragmento)

Li Gongling (1049-1106) Dinastía Song. Copia de una obra Tang realizada originalmente por Zhang Xuan (act. primera mitad del siglo VIII).

Rollo horizontal: tinta sobre seda. 33,4 x 112,6 cm. National Palace Museum, Taipei

En la escena aparecen Yang Guifei y sus hermanas, acompañadas por una joven sirvienta y un eunuco. Zhan Xuan fue conocido sobre todo por sus retratos de hermosas cortesanas.



Esta temática no se dio de forma aislada en la pintura cortesana sino que se trasladó también al ámbito funerario. La tumba, concebida como un universo, debía reproducir el mundo idílico del que gozaría el difunto en la otra vida. Durante la dinastía Tang se añadieron nuevos temas a los programas iconográficos de la arquitectura funeraria Han. En la dinastía Han se describía el viaje que debía seguir el alma del difunto y se le guiaba, colocando elementos que marcaban las cuatro direcciones y otros elementos como las torres *que* marcando la transición entre los dos mundos. Se representaba el cortejo fúnebre con escenas de procesiones protocolarias, comitivas militares y excursiones al aire libre. Los motivos se pintaban sobre los muros, se tallaban en relieve sobre elementos arquitectónicos como dinteles o jambas y se recreaban en tres dimensiones con los *mingqi*.

Durante la dinastía Tang la pintura mural, en parte influida por los usos budistas, se extendió por todo el interior de la tumba, incluidos los techos. La temática se vio envuelta de un halo de realidad, el énfasis didáctico de acuerdo con la moral confuciana característico de la dinastía Han, fue siendo remplazado por un programa centrado en la figura humana y en las situaciones concretas de la vida¹²⁷. Esta secularización se produjo paulatinamente a lo largo del siglo VII. Su definitiva estandarización permitió nuevas interpretaciones en el siglo VIII.

Un ejemplo paradigmático son los murales de la tumba de Li Xian (Zhanghuai, 654-684)¹²⁸. Dentro de las escenas protocolarias habituales, aparecen representados, por primera vez, dignatarios extranjeros venidos para participar en las exequias, cap. II, fig. 84. La inclusión de estas figuras en el cortejo manifiesta una clara intencionalidad: demostrar el prestigio de la corte Tang y dejar patente el rango de Li Xian en particular¹²⁹.

Otro tema tradicional que aparece renovado en la tumba de Li Xian es la escena de caza, que aparece justo antes de los dignatarios, en la pared este de la rampa de acceso, fig. 30. En este caso no hay ninguna presa ni hay un único tirador. Tampoco aparece un grupo de músicos a caballo.

No se representa un entrenamiento militar, propio de tiempos de paz, sino una actividad lúdica, practicada asiduamente por el difunto de acuerdo con su rango. En la escena aparecen también halcones, buitres, perros, y onzas, mamíferos con pelaje de leopardo y cuerpo similar al del perro que fueron importados de Persia, donde fueron domesticados para su uso en la caza¹³⁰. La caza con onza, montada en la grupa del caballo, era un privilegio exótico restringido a la aristocracia más exclusiva. La corte Tang recibía a veces perros de caza como tributo de otros estados como Samarcanda en los años 713 y 724 o Kucha en el año 721¹³¹. Por otro lado estos murales prueban que, tanto la cetrería como la recepción de aves para la caza de volatería como tributos de estado, siguieron practicándose pese la prohibición de Tang Gaozong¹³². La escena se cierra con unos pocos jinetes rezagados, que cabalgan entre los árboles, cincha en mano. Junto a ellos corren unos camellos cargados. Llevan todos los enseres necesarios para una comida campestre: recipientes para cocinar y leña. Todos los elementos de este tipo de escenas nos remiten de forma explícita al lujo y a los privilegios cotidianos de la aristocracia Tang.

En la pared opuesta, en el muro oeste de la rampa de acceso se representa una escena de polo a cielo abierto fig. 31 y cap. II, fig 87. El polo se introdujo en China durante la dinastía Tang, probablemente durante el reinado de Taizong. Aún no hay un consenso sobre si se importó desde Persia, Irán, o desde el Tibet, tal y como sugiere la etimología del término tibetano *pulu*¹³³. Todas ellas eran áreas de gran tradición ecuestre. No obstante, algunos investigadores chinos sostienen que este deporte fue una invención autóctona y basan sus argumentos en un poema del siglo III¹³⁴. Las primeras referencias fidedignas, tanto literarias como visuales, aparecen durante el siglo VII y el VIII. El *Jiu Tang Shu* recoge la anécdota de un partido jugado en el año 709, entre un equipo chino de cuatro jugadores y otro tibetano de diez, dentro de los festejos del compromiso entre una princesa china y un rey tibetano. El equipo chino ganó y su capitán, el futuro emperador Xuanzong (r.712-756), fue por ello afamado¹³⁵. Una estela conmemorativa nos habla de la construcción de un enorme campo de polo en Chang'an en el año 831¹³⁶.



30. Escena de caza que aparece representada en los murales de la tumba de Li Xian (detalle).
Año 706 dC. Dinastía Tang. Frescos de la tumba del príncipe Li Xian. Sección segunda. 149,5 x 185,5 cm en total. Shaanxi Provincial Museum.
En la parte inferior de la imagen aparece un cazador a caballo sobre cuya grupa está representada un ave rapaz. Justo encima, otro cazador porta sobre la grupa de su caballo una onza con un pelaje muy reconocible, similar al del leopardo.

Las reglas del juego eran las siguientes¹³⁷: los jugadores formaban dos equipos de dieciséis miembros cada uno. Cada equipo ocupaba un campo. El taco o mazo terminaba en forma de cuarto creciente. La bola o bocha era de madera o de cuero pintada de rojo. Las porterías eran estrechas, de unos 36 cm. Estaban delimitadas por dos postes de madera que a su vez sostenían la red. Tanto el atuendo de los jinetes como los arreos y jaeces de los caballos debían ser elegantes y vistosos. Una banda militar amenizaba cada partido. La escena que se representa en el mural de Li Xian aparece no obstante al aire libre y participan en ella unos veinte jugadores uniformados.

El polo conllevaba sus riesgos, los jugadores podían resultar heridos o incluso muertos durante el juego, y es posible también que fuera utilizado para resolver alguna intriga cortesana. Fue criticado por ser una pérdida de tiempo, y porque dañaba la vitalidad -tan valorada en términos taoístas- de jinetes y caballos¹³⁸. Sus defensores alegaron que era un buen entrenamiento para la guerra¹³⁹. Lo cierto es que el polo, y en general la equitación, se convirtieron en uno de los placeres civiles más valorados durante la dinastía Tang. Una de las fuentes visuales que mejor ilustra estas aficiones son los *mingqi*.

Las esculturas que representan mujeres a caballo no aparecen de forma regular hasta mediados del siglo VII. Se conocen desde el periodo Han Occidental (206 aC-9dC), y se representaron en mayor número durante el siglo VI¹⁴⁰. Su inclusión en los ajuares fue mayor a medida que se popularizó la práctica en la vida real. Curiosamente la mayoría de las figuras de jugadores de polo conservadas son femeninas. Es difícil determinar la causa de este fenómeno pues esta tipología de *mingqi* no era esencial en el ajuar funerario ortodoxo. Posiblemente su presencia en una tumba indique una predilección especial del difunto por este deporte y su intención de seguir practicándolo en la otra vida¹⁴¹.

La equitación, el polo y la caza fueron practicados por ambos sexos. Puede que algo tenga que ver el origen no-chino de buena parte de la clase dirigente Tang, incluida la familia imperial. La mujer xianbei llevaba una vida más activa y menos recluida que la china. No obstante, no se puede decir que antes de la dinastía Tang la equitación fuera un privilegio masculino porque hay *mingqi* de época Han que demuestran lo contrario. Sin embargo sí se puede establecer que desde mediados del siglo VII se percibe un clima de renovada libertad e independencia entre las mujeres de la alta sociedad Tang, sin olvidar por supuesto a Wu Zetian (r. 684-705), única emperatriz en la historia china.



31. Escena de polo representada en los murales de la tumba de Li Xian (detalle).

Año 706 dC. Dinastía Tang. Frescos de la tumba del príncipe Li Xian.

196 x 154 cm en total.

Shaanxi Provincial Museum.

¹ Citado por G.J. HOOGEWERFF: "*L'iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien*" *Rivista di Archeologia Christiana*, VIII, 1931, p. 56.

² KRIS, Ernst: *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York: International Universities Press, 1952, p. 200.

³ BIALOSTOCKI, Jan: *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: barrel Editores, 1973, p. 111.

⁴ Aunque la comparación de los símbolos y los mitos asociados a la figura del caballo surgidos en el seno de la cultura china con los surgidos en el resto de culturas sería harto interesante, no vamos a abordarla en este estudio, para no desviarnos de los parámetros trazados.

⁵ PASCUAL, Álvaro y SERRANO, Alfonso: *Diccionario de símbolos*. Madrid: Libsa, 2003, pp. 40-41.

⁶ COOPER, Jean Campbell: *Diccionario de símbolos*. Mexico D.F: Gustavo Gilis, 2000, pp 35-36; CHEVALIER, Jean: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986, pp 208-217.

⁷ LAUER, Mirko (ed): *I Ching*. Akal bolsillo. Madrid, 1983, pp. 31-35.

⁸ WILHELM y BAYERS: *The I ching or Book of Changes*. Princeton: University of Princeton Press, 1967, p. 11.

⁹ WALTHAM, Clae: *Chiang-tzu: Genius of the absurd*. Arranged from the work of James Legge. New York: Ace Books, 1971, p.197.

¹⁰ NEEDHAM, Joseph: *Science and Civilisation of China*, Cambridge; Cambridge University Press, 1974. Vol. 3: *Mathematics and the Sciences of the Heavens and the Earth*, p. 188.

¹¹ LIN Ying: *Celestial Horses. The Apogee of Chineses Art and Civilisation*. Beijing: Foreign Languages Press, 2002, p. 22. La autora cita a su vez a MEDHURST, W.H.: *The Shoo King or Historical Classic*. Shanghai: Misión Press, 1846, p. 399.

¹² BANKS, Barbara: *The Magical Powers of the Horse as Revealed in the Archaeological Explorations of Early China*. Ph.D. diss., University of Chicago, Dep.. of Art, diciembre 1989, pp. 102-105 (vol.1, cp.II).

¹³ BANKS: *ibid*, y LIN: *op cit* (nota 11), pp. 21-25.

¹⁴ CHEVALIER: *op cit* (nota 6), p. 209.

¹⁵ PASCUAL y SERRANO: *op cit* (nota 5), p. 307.

¹⁶ CHEVALIER: *op cit* (nota 6), p. 217.

¹⁷ COOPER: *op cit* (nota 6), pp. 68-70; CHEVALIER: *op cit* (nota 6), pp. 428-431; CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Nueva colección Labor, 1985, pp. 175-177; PASCUAL y SERRANO: *op cit* (nota 5), p. 93, WILLIAMS C. A. S.: *Outlines of Chinese symbolism & art motives. An alphabetical compendium of antique legends and beliefs, as reflected in the manners and customs of the Chinese*. New York: Dover Publications, Inc., 1976, pp. 132-141. Una obra más específica y de notable interés es el estudio de HAY, John: "*The Persistent Dragon (Lung)*" en *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History*. Williard J. PETERSON (ed) et al. Hong Kong: Chinese University Press, 1985.

¹⁸ CIRLOT, Juan Eduardo: *op cit* (nota 17), p. 177.

¹⁹ COOPER: *op cit* (nota 6), p. 69.

²⁰ Ver también capítulo II, apartado 2.1.

²¹ CERVERA FERNANDEZ, Isabel: *Arte y cultura en china. Conceptos, materiales y términos. De la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, p. 66.

²² CHEVALIER: *op cit* (nota 6), p. 217; WILLIAMS: *op cit* (nota 17) p. 414; CIRLOT: *op cit* (nota 17), p. 111.

²³ A veces el caballo-dragón se sustituye por la figura de la tortuga. Sin embargo este episodio también está relacionado con la figura de Yu el Grande. Según la tradición, mientras se esforzaba por controlar la inundación del río amarillo, una tortuga emergió del río Luo, (afluente del He), portando un diagrama marcado sobre su caparazón, que Yu recogió para la posteridad y que se conoce con el nombre de Luo Shu o mapa del Luo o

“mapa del agua”. Será Weng Wang, fundador de los Zhou, quien a partir de estos mapas elabore los 64 hexagramas.

²⁴ Ancestros de las sociedades secretas y propagadores del amidismo en Japón, según apunta Chevalier: op cit, p. 217.

²⁵ WALEY, Arthur: *“The Heavenly Horses of Fergana: A New View”*. History Today. Febrero, 1955, pp. 97-98.

²⁶ HARRIST Jr., Robert E.: *“The Horse in Chinese Painting”*. Cat. Exp. Power and Virtue. The Horse in Chinese Art. China Institute Gallery, New York, 1997, p. 21

²⁷ COOKE: *“The Horse in Chinese History”* en cat. Exp. Imperial China. The Art of the Horse in Chinese History. Kentucky: Kentucky Horse Park, 2000, p.55; recoge esta cita a su vez de KROLL: *“The Dancing Horses of the Tang”*, T’oung Pao LXVII, nº 3-5 (1981), pp. 253-254.

²⁸ CHEVALIER, op cit (nota 6), p. 217.

²⁹ COOKE: op cit (nota 27), p. 55, a su vez de KROLL: op cit (nota 27), pp. 253-254.

³⁰ Este episodio será abordado en mayor detalle más adelante, en el apartado 4.4.a.

³¹ BANKS: op cit (nota 12), p. 159.

³² El episodio está recogido en el clásico *Mu tianzi zhuan* [*Mu t’ien-tzu chuan*] o *Crónica del emperador Mu*, anónima, datada probablemente en el siglo IV aC. El relato cobró fuerza durante la dinastía Han y su aspecto más trágico fue fuente de inspiración para muchos poetas Tang.

³³ 10.000 li son aproximadamente 6.400 km.

³⁴ Sobre la Reina Madre de Oeste y la montaña Kunlun ver también el capítulo I, apartado 1.5.

³⁵ LIN Ying: op cit (nota 11), p.32

³⁶ LIN Ying: ibid, p. 39.

³⁷ COOPER: op cit (nota 6), p. 35; WILLIAMS: op cit, p. 222.

³⁸ BANKS, Barbara Chapman: op cit (nota 12), p. 13. Este trabajo está especialmente indicado para estudiar el papel del caballo en la mitología y la religión primitiva china.

³⁹ Sobre el significado del caballo en los cortejos y procesiones ver el apartado “The Procession” en BANKS: ibid, cap. V, vol II, pp. 239-264.

⁴⁰ ELIADE, Mircea: El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis. Mexico-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1960, pp. 348-349, 356-357.

⁴¹ COOKE: op cit (nota 27), p. 29.

⁴² BÖKÖNYI, Sándor: The Przevalsky Horse. London: Souvenir Press, 1974.

⁴³ CREEL, H.G.: *“The Role of The Horse in Chinese History”*. The American Historical Review, Vol. 70, Nº 3, (Abr. 1965), p. 654. Creel cita a su vez a KUO MO-JO: Pu-t’zu T’ung-t’suan [*Studies on the Oracle-bone Inscriptions*], Tokyo, 1933.

⁴⁴ CREEL: ibid, p. 654; The Shoo King [*Shu-ching*], LEGGE, James (tr): 2 vol. London, 1865, II, 562; The Book of Songs [*Shih-ching*], WALEY, Arthur, (tr): Boston & New York, 1937, 110, 111, 123, 134, 289.

⁴⁵ Ver capítulo I de COSMO, Nicola di: Ancient China and Its Enemies: The Rise of Nomadic Power in East Asian History. Cambridge University Press, 2002, pp. 13-43. Para una teoría en contra de este origen ver: LU, Liancheng: *“Chariot and horse burials in ancient China.”* Antiquity 67, 1993, pp. 824-38.

⁴⁶ Para un análisis de la introducción y la evolución del carro en la China Shang y Zhou: SHAUGHNESSY, Edgard: *“Historical Perspectives on The Introduction of The Chariot Into China”*, Harvard Journal of Asiatic Studies, Vol. 48, No. 1 (Jun., 1988), pp198-237; PIGGOTT, Stuart. *Chinese chariotry: an outsider’s view*. Arts of the Eurasian steppelands, P. Denwood (Ed.): London, Percival David Foundation of Chinese Art, School of Oriental and African Studies. *Colloquies on Art & Archaeology in Asia* 7. 1978, pp. 32-51.

⁴⁷ SHAUGHNESSY, Edgard: ibid, p. 194.

⁴⁸ A este respecto es interesante el análisis de Shaughnessy, porque aborda el tema desde las implicaciones históricas y sociales, y no desde el desarrollo tecnológico más propio de la arqueología. Es harto interesante, aunque breve, su estudio sobre la aparición del

carácter *che* (carro) primero en los huesos oraculares y luego en las inscripciones de los bronce del periodo Zhou Occidental y en las fuentes literarias del periodo de Primavera y Otoño, especialmente en el *Zuozhuan*. SHAUGHNESSY, Edgard: *ibid*.

⁴⁹ Para los siguientes datos de la fosa M52: BAGLEY, Robert: “*Shang Archaeology*”, capítulo 3 en: LOEWE, SHAUGHNESSY et al: *The Cambridge History of Ancient China. From the Origins of Civilization to 221 BC*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1999, pp. 203-205.

⁵⁰ SHAUGHNESSY, Edgard: *op cit* (nota 46), p. 192.

⁵¹ El elevado número de radios en las ruedas de los carros chinos es una de las pocas características que lo diferencian del modelo desarrollado en Oriente Próximo. SHAUGHNESSY, Edgard: *op cit* (nota 46), pp. 193 y siguientes.

⁵² Datos recogidos por: LU, Liancheng: *op cit* (nota 45), pp. 824-838 y por BARBIERLOW, A. J.: “*Wheeled vehicles in the Chinese Bronze Age (c. 2000-741 B.C.)*.” *Sino-Platonic Papers* 99, 2000, pp. 1-97.

⁵³ COOKE: *op cit* (nota 27), pp. 28, 33-39.

⁵⁴ Du Guodong (ed), recoge la entrevista, realizada en Jingzhou, Hubei, el 29 de noviembre de 2007 (Xinhua) en el artículo “*China to start excavation of horse-and-chariot burial*”, que aparece el 29 de noviembre de 2007, en el periódico digital: www.chinaview.cn

⁵⁵ La colección de exhibe desde septiembre de 2007 en Jingzhou.

⁵⁶ Opinión también recogida en el artículo “*China to start excavation of horse-and-chariot burial*”, *op cit*. (nota 54).

⁵⁷ Para un estudio más profundo: HUA NIANLUN: “*The First Emperor’s Chariot*”. *China Reconstructs*, vol 33, n° 4 (Abril 1984), pp 34-39; OUYANG Ts’ai-wei: “*Restoring China’s Past: The Funerary Chariots of Ch’in Shih Huang Ti*”. *Arts of Asia*, vol 14, n° 3 (1984), pp. 131-134; SWART, P. y TILL, B.D.: “*Bronze Carriages from the Tomb of China’s First Emperor*”. *Archaeology*, vol 37, n° 6, (Nov-Dic. 1984), pp. 18-25.

⁵⁸ Cita recogida por CREEL: *op cit* (nota 43), p. 648 en DOWNS, James F.: “*The Origin and Spread of Riding in the Near East and Central Asia*”. *American Anthropologist*, LXIII, Diciembre 1961.

⁵⁹ Batallas como la de Kaixia o Jingxing descritas en el *Shiji* por ejemplo (7. 334-336 y 92. 2616)

⁶⁰ CREEL: *op cit* (nota 43), pp. 649-650 y GOODRICH, Chauncey S.: “*Riding Astride and The Saddle in Ancient China*”, en *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 44, N° 2, (Dic. 1984), p. 280. Ambos autores contrastan otras opiniones vertidas al respecto y que apuntan a la dinastía Zhou Occidental. Por otra parte Shaughnessy rebate las tesis de algunos historiadores chinos que remontan el uso del caballo como montura militar incluso a la dinastía Shang. Su argumentación se ha basado principalmente en la tumba M164 de Anyang donde se han hallado los restos de un hombre, un caballo y un perro, y en las inscripciones de unos 50 huesos oraculares Shang donde aparece el carácter *ma* (caballo), algunos dentro de un contexto militar. SHAUGHNESSY, Edgard: *op cit* (nota 46), apéndice *The Role of the Horse in Shang Oracle-bone Inscriptions* pp. 232-234.

⁶¹ No hay ninguna mención a la práctica de cabalgar a horcajadas en el Arte de la Guerra de Sun Wu (Sunzi o Sun-tzu), ni en el Chuang-tzu. CREEL: *op cit* (nota 43), pp. 649-650 y GOODRICH: *op cit* (nota 60), p. 281. Este último desestima también el Pin-fa de Sun Pin (activo 350 a.C.) hallado en una tumba de Lin-i, Shandong.

⁶² GOODRICH: *ibid*, pp. 281-282.

⁶³ Goodrich desarrolla ampliamente el problema: *ibid*, pp. 286-293.

⁶⁴ Ver el análisis de GOODRICH: *ibid*, pp. 293-296.

⁶⁵ Ver capítulo 3, apartado 3.2.

⁶⁶ Estos datos los recoge Virginia L. Bower, aunque no señala una fuente concreta en: BOWER: *From Court to Caravan. Chinese Tomb Sculptures from the Collection of Anthony M. Salomon*. Robert D. MOWRY (ed). Cambridge: Harvard University Art Museums, 2002, p. 25. En páginas anteriores, donde menciona el yacimiento de Langjiazhuang, se apoya en el estudio del Shandong sheng bowuguan (Museo Provincial

de Shandong): “*Linzi Langjiazhuang yi hao Dongzhou xunren mu*” (Eastern Zhou tomb number one with human sacrifices at Langjiazhuang, near Linzi), *Kaogu xuebao* 1, 1977, pp. 73-104. Sin embargo es raro que, puesto que Goodrich abarca este tema en su estudio, y puesto que este es bastante posterior (1984), no mencione estos datos. Teniendo en cuenta la fecha de publicación del artículo de Bower, quizá se trate de nuevos hallazgos. Lamentablemente no hemos podido hallar ninguna otra fuente que confirme o desmienta lo que recoge Bower.

⁶⁷ El episodio y el debate generado por sus propuestas aparecen recogidos en textos clásicos como el Shiji [Shih chi] de Sima Qian o el Zhang Guo Ce [Chan-kuo ts'e] o “Tácticas de los Estados Combatientes”, aunque con algunas diferencias, recogidas por Chavannes (tr) en *Les mémoires historiques de Se-ma Ts'ien*, 6 vols. Paris: Leroux, 1895-1969, vol 5, pp.71-84.

⁶⁸ Cita recogida por CREEL: op cit (nota 43), p. 659, a su vez de TAKIGAWA, Kametaro: *Shih-chi Hui-chu K'ao-cheng* [The Historical Records with Collected Commentaries and Critical Studies], 10 vols. Tokio, 1932-34. p 54

⁶⁹ Creel relata diferentes episodios a este respecto: CREEL: op cit (nota 43), pp. 655-657.

⁷⁰ Cita recogida por CREEL: op cit (nota 43), p. 658, a partir de TAKIGAWA Kametaro: op cit (nota 68), 87.9.

⁷¹ CREEL: ibid p. 658. a su vez remite al Shiji: TAKIGAWA, Kametaro: op cit (nota 68), 87.9 y 6.11.

⁷² CREEL: op cit (nota 43), p. 655, recoge este dato citando la traducción de Homer H. DUBS: *History of the Former Han Dynasty (Hanshu)*. 3 vols. Baltimore: 1938-55; vol I, p. 321.

⁷³ En *El Arte de la Guerra* de Sunzi, Sūnzǐ Bīngfǎ (s. V a.C) no hay ninguna mención a la caballería, sólo a los carros de combate.

⁷⁴ WANG RENBO: “General Comments on Chinese Funerary Sculpture”, KUWAYAMA, George. ed: *The Quest for Eternity: Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China*. San Francisco: Chronicle Books LLC, 1987, pp 47-50. A su vez recoge la cita del *Han shu*: BAN GU (32-92), capítulo IV.

⁷⁵ Cita recogida de Creel a partir de: Wang Hsien-ch'ien: *Ch'ien -Han-shu*. (History of the Former Han Dynasty, with Commentaries), 1900, 49.I ob. CREEL: op cit (nota 43), p. 657.

⁷⁶ WANG: op cit (nota 53), p. 50. A su vez del *Jingdiji*, (*Anales de Jingdi*), *Han shu*, cap. 5.

⁷⁷ El episodio aparece recogido en el Shiji de Sima Qian: WATSON, Burton (tr): *SIMA QIAN (1993), Records of the Grand Historian of China. Han Dynasty II*. New York: Columbia University Press, 1993. Revised Edition, pp 122-124.

⁷⁸ CREEL: op cit (nota 43), p. 660, recoge este dato citando la traducción de Homer H. DUBS: *History of the Former Han Dynasty (Hanshu)*, op cit, (nota 72), vol II, pp 65-66.

⁷⁹ MICHAELSON, Carol: “*The Thousand Li Horses*”. *Orientalism*. Vol.30, nº 9. Noviembre 1999, p. 40.

⁸⁰ CREEL: op cit (nota 43), p. 661. El episodio aparece recogido en el Shiji de Sima Qian: WATSON, Burton (tr): op cit (nota 77), pp. 264-280.

⁸¹ COOKE apunta que la impresión de que los caballos sudaran sangre es síntoma de un parásito, la parofiliaria multipupulosa. La infección por este parásito provoca que, cuando el caballo está activo, pequeñas cantidades de sangre se mezclen con el sudor formando una espuma rosada. COOKE: op cit (nota 27), p. 41

⁸² COOKE: ibid, p. 42, a su vez cita a BANKS, Barbara Chapman: op cit (nota 12) p. 214.

⁸³ Poema recogido por WALEY, Arthur: op cit (nota 25), pp. 96-97.

⁸⁴ Ver a este respecto el capítulo 1, apartado 1.5.

⁸⁵ CREEL: op cit (nota 43), p. 665 y SCHAFER, Edward H: *The Golden Peaches of Samarkand: A Study of T'ang Exotics*. Berkeley: University of California Press, 1963, p. 58.

⁸⁶ RANITZSCH, Karl Heinz: *The Army of Tang China*. Stockport: Montvert Publications, 1995, p. 16.

- ⁸⁷ CREEL: op cit (nota 43), pp. 667-666. El episodio aparece recogido en el *Shiji* y en el *Han shu*.
- ⁸⁸ CREEL cita a WALEY, Arthur: *The Life and Times of Po Chü-i, 772-846*, Londres, 1949, p. 55. CREEL: op cit (nota 43), p. 666.
- ⁸⁹ CREEL: *ibid*: pp. 667-668.
- ⁹⁰ COOKE: *ibid*, p. 48. A su vez cita a Jacques GERNET, *A History of Chinese Civilization*, ed. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2ªed 1999 (1ª ed.1996), pp. 247-250.
- ⁹¹ PALUDAN, Ann: *Chronicle of the Chinese Emperors: the Reign-by-reign Record of the Rulers of Ancient China*. London: Thames & Hudson, 1998, p. 94.
- ⁹² HARRIST Jr., Robert E.: op cit (nota 26), p. 26.
- ⁹³ COOKE: op cit (nota 27), p. 47.
- ⁹⁴ RANITZSCH: op cit (nota 86), p. 16.
- ⁹⁵ MICHAELSON, Carol: op cit (nota 79), p. 45.
- ⁹⁶ PALUDAN, Ann: op cit (nota 91), p. 94.
- ⁹⁷ Aparecen recogidos en: ROTOURS, R. des (tr.): *Traité des fonctionnaires et traité de l'armée*. Traducidos de la *Nueva Historia de los Tang*. Leyden: Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Chinoises, VI, 1947-48; también hace referencia MICHAELSON, Carol: op cit (nota 79), p. 45.
- ⁹⁸ SCHAFER, Edward H: op cit (nota 85), pp. 65-66.
- ⁹⁹ KROLL, Paul: "*The Dancing Horses of the Tang*", *T'oung Pao* LXVII, n° 3-5 (1981), p. 264. y COOKE: op cit (nota 18), p. 47.
- ¹⁰⁰ HARRIST Jr., Robert E.: op cit (nota 26), p. 17.
- ¹⁰¹ Este tema será abordado con más profundidad en el capítulo V, apartado 5.4.
- ¹⁰² Todos estos artistas estuvieron activos durante el siglo VIII, en el esplendor de la dinastía. Wei Yan (s. VIII); Cao Ba (activo a mediados s. VIII), Han Gan (¿-780, activo ca. 740-756).
- ¹⁰³ Además de las obras que iremos citando, a este respecto son interesantes: EDWARDS, Richard: *Li Gonglin's copy of Wei Yan's 'Pasturing Horses'* *Artibus Asiae* vol 53, n° ½, 1993; pp. 168-181+184-194; y también LEE, Joseph J.: *Tu Fu's Art Criticism and Han Kan's Horse Painting*. *Journal of the American Oriental Society*, vol 90, n° 3, jul-sep. 1970, pp. 449-461; y, como no podía ser de otra forma, ACKER, William: *Some Tang and Pre-tang Texts on Chinese Painting*. 2 vols. Leiden: E.J. Brill, 1974. Además, en el próximo capítulo, apartado 5.4, se hará referencia a la polémica suscitada por los versos de Du Fu sobre Han Gan.
- ¹⁰⁴ XU YUANZHOU (tr): *300 Tang Poems: a New Translation*. Hong Kong: Commercial Press, 1987
- ¹⁰⁵ LIN Ying: op cit (nota 11), p 135 y ACKER: op cit (nota 103), p. 262.
- ¹⁰⁶ CAHILL, Suzanne: "*Night-Shining White: traces of a Tang Dynasty Horse in Two Media*". *T'ang Studies*, n° 4, 1986, pp. 91-94.
- ¹⁰⁷ KROLL, Paul: op cit (nota 27), p. 256.
- ¹⁰⁸ MICHAELSON, Carol: op cit (nota 79), p.46.
- ¹⁰⁹ KROLL, Paul: op cit (nota 27), pp. 257-258.
- ¹¹⁰ MICHAELSON, Carol: op cit (nota 79), p. 46.
- ¹¹¹ COOKE: op cit (nota 27), p. 52.
- ¹¹² KROLL, Paul: op cit (nota 27), pp. 244-246.
- ¹¹³ KROLL: *ibid*, pp. 266-268.
- ¹¹⁴ Traducido del inglés que recoge KROLL: *ibid*, p. 266.
- ¹¹⁵ El final de esta historia también lo recoge Zhang Yuo. KROLL: *ibid*, p. 246.
- ¹¹⁶ Lee y Wai-kam Ho sostienen que la escultura del caballo pisoteando a un Xiongnu del mausoleo de Hou Qubing (145-119 a.C.) retrata a un caballo concreto [ver capítulo II, fig. n° 45]: LEE, Sherman E. y WAI-KAM HO: "*Jen Jen fa: Three Horses and Four Grooms*" *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, n° 48, 1961, p. 67.

- ¹¹⁷ Ver capítulo II, apartado 2.2.f-C. *Zhaoling y Qianling: paradigmas de la necrópolis imperial Tang*.
- ¹¹⁸ HARRIST Jr., Robert E.: op cit (nota 26), p. 19; y DESROCHES, Jean Paul: *"L'architecture funéraire des Tang"*, en cat. Exp. Chine: des Chevaux et des Hommes. Donation Jacques Polain. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 92.
- ¹¹⁹ Helen E. Fernald encontró restos de policromía hacia 1925 en los relieves de The University of Pennsylvania Museum, Philadelphia. En el mismo artículo adjunta fotocopia del calco de parte de la decoración tallada en bajorrelieve de uno de ellos. FERNALD, Helen E.: *"The horses of T'ang T'ai Tsung and the stele of Yu"*. Journal of the American Oriental Society, vol. 55, N° 4, (Dic., 1935), pp. 427 y 428, y plate VI, fig. 9.
- ¹²⁰ Según declaraciones de Zhao Liguang, deputy director of Xi'an Beilin Museum, al periódico China Daily. Dos de esos fragmentos corresponden a una de las patas traseras de Qingzhui y al casco delantero de Shifachi. El tercer fragmento probablemente corresponda a uno de los dos relieves de Pennsylvania. *"Ancient stone horses take on a new look"*, China Daily. Updated: 2004-07-23, 09:03. http://www.chinadaily.com.cn/english/doc/2004-07/23/content_350991.htm
- ¹²¹ A este respecto consultar el artículo de FERNALD: op cit (nota 119).
- ¹²² LIN Ying: op cit (nota 11), p. 104.
- ¹²³ LIN Ying: ibid, p. 105.
- ¹²⁴ HARRIST Jr., Robert E.: op cit (nota 26), p. 19.
- ¹²⁵ Ver apartado 4.2.
- ¹²⁶ SCHAFER: op cit (nota 85), pp. 58-59.
- ¹²⁷ FONG, Mary H.: *"Four Chinese Royal Tombs of the Early Eighth Century"* Artibus Asiae, Vol. 35, n° 4, 1973, p.325.
- ¹²⁸ Ver también capítulo II, apartado 2.2.f.D
- ¹²⁹ ECKFELD, Tonia: Imperial Tombs in Tang China, 618 – 907. The politics of Paradise. USA y Canada: RoutledgeCurzon, 2005, p. 111.
- ¹³⁰ ECKFELD: ibid, p. 114.
- ¹³¹ SCHAFER: op cit (nota 85), pp. 77, 88 y 93.
- ¹³² SCHAFER: ibid, p. 93.
- ¹³³ LIU, James T. C.: *"Polo and Cultural Change: From T'ang to Sung China"*. Harvard Journal of Asiatic Studies, vol. 45, N° 1, (Jun., 1985), p. 205. Liu nos remite a Yin Fa-lu: *(On the transmission of polo from Tibet to Ch'ang-an during the Tang Period)* Li-shih yen-chiu, 1959, n° 6, pp 41-44 y n° 8, p. 20.
- ¹³⁴ BOWER, Virginia L.: *Polo in Tang China: Sport and Art*", Asian Art, vol 4, n° 1 (invierno 1991), pp. 23-45.
- ¹³⁵ BOWER: ibid, p. 26, y COOKE: op cit (nota 18), p. 49.
- ¹³⁶ LIU: op cit (nota 133), p. 207.
- ¹³⁷ LIU: ibid, pp. 206-207.
- ¹³⁸ MICHAELSON, Carol: op cit (nota 79), p.46 y LIU: op cit (nota 133), p. 208.
- ¹³⁹ BOWER: op cit (nota 134), pp. 23-25.
- ¹⁴⁰ BOWER, virginia: *"Two Masterworks of Tang Ceramic Sculpture"*. Orientations. Vol.24, n°6. Junio 1993, p. 75.
- ¹⁴¹ BOWER: op cit (nota 66), pp. 76 y 113.

**ANÁLISIS TÉCNICO Y ESTÉTICO DE LA ESTATUARIA ECUESTRE EN
CERÁMICA DE LA DINASTÍA TANG.**

*“Un pétalo de flor no aparece jamás solo
Sino formando parte de un árbol florido”*

Fa Zang (643-712 dC)

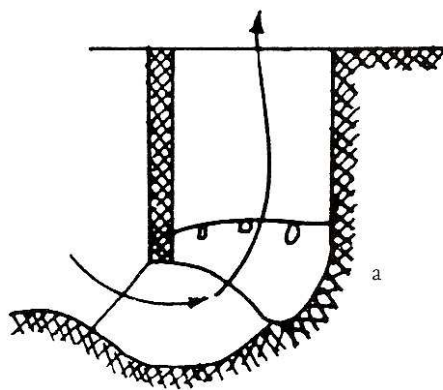
5.1.

**Grandes pasos en
la evolución de
las técnicas
cerámicas hasta
la dinastía Tang.**

El arte de la cerámica surge en el neolítico, y éste se inicia en China hacia el año 7000 a.C. Durante muchos años, la tendencia occidental a la hora de establecer una periodización para el neolítico, era destacar dos grandes grupos culturales, Yangshao y Longshan, ambos con un horizonte cronológico y un área geográfica delimitados¹. Sin embargo el gran avance de la arqueología china ha dejado por obsoletas estas periodizaciones, y ha desvelado la existencia de numerosos grupos culturales que coexistían dentro de un área geográfica mucho mayor². No ha lugar aquí entrar a describir las cronologías que se manejan actualmente, pero sí citar una conclusión de su estudio muy importante: los objetos cotidianos del neolítico chino corroboran un alto grado de desarrollo técnico. El estudio de la cerámica permite el conocimiento del grado evolutivo de las sociedades. El estudio de la evolución de

los tipos alfareros, de las técnicas y patrones decorativos, y de las técnicas de cocción, permite además, el conocimiento de las relaciones entre los distintos grupos culturales.

Los análisis arqueológicos parecen concluir que los primeros ejemplos de cerámica china fueron elaborados en el suroeste, en el área de los actuales Guangxi y Guizhou³. Era una cerámica de un barro tosco, de grueso irregular y bastante quebradiza. En la cultura de Yangshao, ya se construían hornos que alcanzaban los 1000 °C, fig.1. Las piezas para cocer se colocaban en una cámara independiente. Bajo ésta se encendía el fuego, de modo que la cámara de las vasijas formaba parte, en realidad, de la chimenea. Este diseño permitía inicialmente un aumento gradual de la temperatura, reduciendo la posibilidad de que las vasijas que no estuvieran suficientemente secas se rompieran debido al choque térmico. Bajo el suelo de la cámara de las vasijas se realizaban unos orificios, de este modo el calor circulaba uniformemente por toda la cámara, llegando a todas las vasijas por igual, cualquiera que fuera su ubicación. Muchos de los hornos del Neolítico chino, sobre todo en el norte, se realizaban con loes y, o bien se construían sobre el suelo, o bien se excavaban en él.



1. Esquema de la construcción típica de un horno neolítico de la cultura Yangshao.

Utilizados en el Noroeste de China, entre el 4000 y el 2000 aC.

Podían alcanzar temperaturas de hasta 1000°C.

Otro de los avances técnicos que tuvo lugar en el neolítico fue el uso del torno. Las cerámicas negras de Longshan son un ejemplo paradigmático del grado de maestría alcanzado. Anteriormente se colocaban las piezas sobre una esterilla

vegetal para facilitar su manipulación mientras se modelaban⁴. Pero, como ya pusimos de manifiesto⁵ el uso del barro en el neolítico no se limitó a los alfares. Uno de los ejemplos más tempranos de escultura en barro apareció en el epónimo sitio de Peiligang (Xinzheng, Henan, ca. 6500-5000 aC), donde se descubrieron pequeñas figuras en forma de cerdo, con cabeza triangular y hocico ancho⁶.

Al final del neolítico, a medida que las culturas se interrelacionaban con mayor frecuencia, las diferencias en los tipos cerámicos se fueron diluyendo. Con la invención de las técnicas de fundición del bronce, el uso de la cerámica, sobre todo la de uso ritual, decayó pero no desapareció. Durante la dinastía Shang se elaboraron dos grandes tipos de cerámica ceremonial determinantes: la cerámica blanca cuyo ingrediente principal era el caolín, y la cerámica vidriada.

El caolín es un silicato hidratado de aluminio. Mezclado con agua se convierte en una arcilla plástica, blanca, que no se contrae durante la cocción. Los depósitos de caolín se sitúan bajo el loes, en una franja que recorre el norte de China. A los pies de la cordillera de Taihang, entre las provincias de Henan y Hebei, la capa de loes es más fina y por lo tanto la extracción del caolín más sencilla. Fue allí donde se utilizó el caolín para la producción cerámica. Los primeros usos se han hallado en Anyang y datan de los siglos XIII a XI a.C. Bien es cierto que durante el neolítico se había empleado la arcilla blanca, rara vez eran puras y su uso ocasional se había limitado al engobe⁷. El caolín puro es difícil de trabajar pues su grado de plasticidad es relativamente bajo, por lo tanto el gran logro de los Shang fue conseguir aislarlo y prepararlo correctamente⁸. Para cocerlo se alcanzaron temperaturas entre los 1050 y los 1150 °C⁹. Muchos de estos ejemplos recuerdan a las piezas de bronce coetáneas, tanto en la forma como en los motivos decorativos. La escasa plasticidad del caolín comparada con las otras arcillas de uso común limitó su empleo en el torno, por lo que la gran mayoría de las piezas han sido modeladas a mano.

Los primeros vidriados se aplicaron sobre vasijas de barro cuidadosamente seleccionado y preparado, aunque no era caolín. Se cocían alrededor de los 1200°C, lo que implica una importante mejora del horno. Los primeros ejemplos se han hallado en Zhengzhou, Henan, a mediados de la dinastía Shang, durante los siglos

XV y XIV¹⁰. El vidriado se extendía por toda la superficie de la pieza, incluido el interior. De nuevo la forma y la decoración de las vasijas se asemejaba a las de bronce. Los motivos decorativos, eso sí, se aplicaban por impresión sobre el barro, antes del vidriado. A medida que avanzaba la dinastía, el uso del vidriado se multiplicó y se extendió geográficamente¹¹. La consecución de la cubierta vidriada no sólo es importante por el universo de posibilidades estéticas que inaugura. Su control permite convertir cualquier vasija en un recipiente impermeable, sin duda toda una revolución. Pero los Shang no sólo habían descubierto la fórmula del revestimiento vitrificable, sino su complejo proceso de realización triturando los ingredientes básicos, mezclándolos y suspendiéndolos en agua para cubrir la pieza antes de su cocción¹². Además, en la dinastía Shang ya existía una producción cerámica organizada y así lo muestran los hallazgos de las tres capitales. En Erligang incluso se han hallado áreas diferenciadas para cada uno de los procesos de elaboración. También se han hallado tres hornos diferentes, probablemente para cada uno de los tipos, uno para vidriado, otro para cerámica blanca y otro para la cerámica común¹³. La escala, profusión y gran calidad de las cerámicas Shang sólo podía alcanzarse con un alto grado de especialización del trabajo y una supervisión continua.

Durante el periodo Zhou Occidental, se desarrollaron notablemente las técnicas de vidriado. Había dos tipos bien diferenciados. Uno, de baja adherencia, de un tono marrón irregular, con un 2% de óxido de hierro, que se aplicaba en el exterior de la pieza y en la parte interior del labio. El otro, de un tono gris verdoso pálido, más uniforme y con un 1% de óxido de hierro, se aplicaba por toda la superficie de la pieza, salvo en el pie y en la base¹⁴. A finales del periodo de Primavera y Otoño, hacia el siglo V aC, los alfareros comienzan a aplicar el vidriado en el torno¹⁵, consiguiendo así un resultado mucho más regular tanto en la cobertura como en el grosor de la capa de barniz.

La prueba definitiva de la consecución de un altísimo grado de desarrollo técnico, capacidad logística y especialización es sin duda alguna el ejército de Qin Shi Huangdi. Sólo ha sido posible gracias a un sistema de trabajo en equipos perfectamente establecido y coordinado, basado en una producción modular.

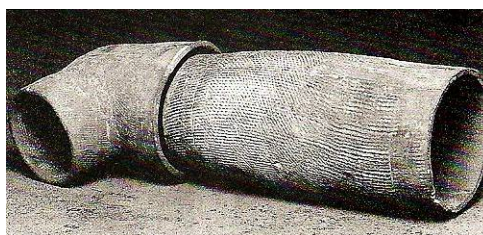
Cada equipo, probablemente de unas diez personas, estaba dirigido por un encargado, y era responsable de realizar cada figura entera, desde el principio hasta el final¹⁶. El grado de maestría de cada trabajador determinaba su función dentro del equipo. Para su supervisión, las figuras se numeraban de cinco en cinco. Según el promedio de los hallazgos se estima que pudieron ser unos 100 encargados y por lo tanto unos 1000 trabajadores. Durante once años debieron realizar unas 7000 figuras, lo que nos lleva a un promedio cercano a las 700 figuras anuales, teniendo en cuenta las pérdidas y la progresión.

Conocemos los nombres de los encargados porque los dejaron inscritos o impresos sobre algunas figuras. Curiosamente algunos coinciden con los que dejaron los encargados de los alfares imperiales sobre algunas baldosas y tejas¹⁷. Este dato ha llevado a pensar que los encargados de la elaboración de la armada eran alfareros con experiencia acreditada en la elaboración de piezas arquitectónicas y en la coordinación de una producción cerámica en masa. Este planteamiento cobra mayor vigor al estudiar la forma de construir las figuras. La técnica empleada para elaborar y ensamblar muchas de sus partes no difiere de la empleada en construcciones civiles, fig. 2.

Cada figura estaba realizada en siete grandes partes: base, pies, piernas, torso (prolongado hasta donde acababa el peripunte, jubón o similar), brazos, manos y cabeza. Algunas se modelaban a mano, con planchas de barro o al colombín (arrollado). Otras se obtenían de moldes simples por apretón. Los moldes eran de barro seco o cocido –salvo los de las bases, que eran de madera-. Todas las piezas se retocaban a mano. Los detalles se modelaban a mano o se moldeaban y se aplicaban después, con el consiguiente retoque. Las cabezas, por ejemplo, se obtenían de un molde bivalvo. La junta corría verticalmente y se solía colocar a la altura de las orejas. Se unían las dos partes con barbotina. Después se trabajaban los detalles: el tocado, el pelo, las orejas, las cejas, el bigote, los labios, etc. Algunos de estos detalles, como las orejas, se sacaban de un molde, otros directamente se modelaban a mano.

Como sistema modular, para cada una de estas partes había un número variado de moldes. Por ejemplo se han podido establecer ocho tipos diferentes de cabezas y cuatro tipos de manos, fig. 3. La sensación de unicidad de cada figura se consiguió combinando los módulos y retocándolos individualmente después. Y aunque no estemos ante 7000 retratos, porque no representan a personajes concretos, parece que estamos contemplando 7000 soldados diferentes¹⁸.

El ensamblado de las partes era una tarea muy dificultosa, pues el peso de cada figura oscila entre los 150 y los 200 Kg. Las partes se unían con barro tierno y a veces había que recurrir al uso de clavijas o machos fig. 4.



2. Parte inferior de un soldado del ejército de terracota y dos piezas del sistema de drenaje del palacio imperial Qin (nº 1).

Todas las piezas están realizadas en cerámica.

Medidas de la sección de tubería:

Pieza cilíndrica: 56 cm de largo. Diámetros superior e inferior: 26-27 y 21-22 cm respectivamente.

Codo: diámetros: 27 y 20,2 cm.

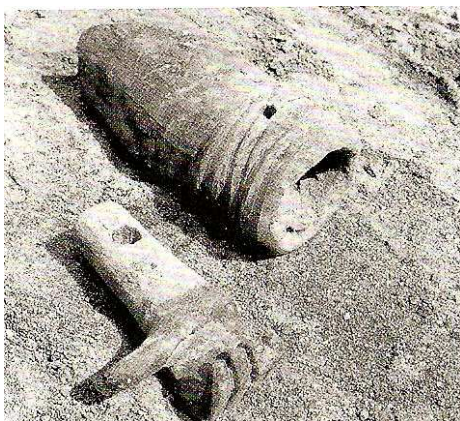
Qin, 350 - 206 a.C.

Estas piezas de tubería formaban parte del sistema de drenaje del palacio Qin, dentro de la necrópolis. Su forma, tamaño y proporción es muy similar a la de las piernas de los soldados de terracota y están elaboradas siguiendo el mismo sistema. Además, unas 250 figuras de guerreros llevan impresos o inscritos los nombres de 85 capataces. Once de ellos anteponen a su nombre el carácter "*gong*" que significa "palacio". Firmas similares, esgrafiadas o impresas con un sello, se han hallado también en algunas baldosas del suelo. Los expertos creen que era el método para designar a los capataces que trabajaban en la "Fontanería de Palacio".

3. Imagen que muestra varias manos de diferentes guerreros obtenidas a partir de un molde similar.

Necrópolis de Qin Shihuang, Xi'an.
Terracota.

En la imagen podemos apreciar cómo el pulgar era realizado aparte y después unido al resto de la mano. Su forma y el ángulo de inserción varían notablemente, lo que favorece la sensación de unicidad de cada mano.



4. Mano y manga de un guerrero.

Necrópolis de Qin Shihuang, Xi'an.
Terracota.

En la imagen podemos apreciar cómo estaban ensambladas las partes de un guerrero. En este caso se practicaban sendos orificios, uno en cada pieza, y posteriormente se ensartaban con la ayuda de un macho o clavija.

Las figuras se cocían a una temperatura entre los 900 y los 1000 °C, en atmósfera reductora, de ahí su tono grisáceo. La calidad del barro es muy buena, y es uniforme, por lo que se cree que debió haber un taller central para la preparación del barro antes de su distribución a los equipos.

El último paso era la policromía¹⁹. Una vez cocidas, las figuras se recubrían con dos finas capas de laca (*qi*)²⁰, la primera de ellas más porosa, que sobre el barro grisáceo alcanzaban un tono marrón brillante. Las dos capas juntas tienen un grosor de unos 30-100 mm y cubren todas las figuras, salvo la base. Precisamente ha sido el deterioro de esta laca, al pasar del medio húmedo del suelo al exterior, lo que ha originado la pérdida de la policromía, y aún hoy se sigue investigando un método idóneo de consolidación. Hay que señalar que no sólo las esculturas están cubiertas de laca, también lo están las armas, los carros y los textiles, otra muestra más, sin duda, del esplendor del emperador Qin. Sobre la laca se aplicó la vívida policromía, creada a base de pigmentos inorgánicos, mediante brochas de diferentes tamaños. Hasta donde hoy conocemos, cada soldado sigue su propio patrón decorativo, fig. 5.

En general con los caballos se seguía el mismo procedimiento, adaptando las técnicas a los problemas que suscita esta forma. Dentro de los caballos de terracota, los hay para tiro y para montura. Los segundos aparecen ensillados pero desmontados y son ligeramente diferentes de los primeros, tanto en la forma como en el tamaño. Ambos están realizados con el mismo barro gris que el resto de las figuras. En su elaboración se ha combinado el uso de moldes con el modelado. Hay elementos, como el tupé o las colas, que se obtenían de otros moldes y se aplicaban después, incluso tras la cochura. Las figuras están huecas salvo las patas que son macizas para poder sostener el peso. Se observan también huecos deliberados para la salida de humos durante la cochura, situados en lo alto del lomo o en los flancos. Estos orificios se sumaban a los que se habían realizado en lugares estratégicos, para insertar otros elementos cuya cocción se realizaba a parte, como la cola. El proceso de aplicación de la policromía no difiere del que ya hemos explicado. Para las capas se emplearon mayoritariamente el marrón y el negro, el blanco para los dientes y los cascos y el rojo para el interior de las orejas, la boca y el ollar²¹.

5. Cabeza de arquero.

Dinastía Qin.

Terracota con restos de policromía en frío.

Hallado en la fosa nº 2 de la necrópolis de Qin Shihuangdi.

Museo del Ejército de Terracota, Lintong, Shaanxi.

En la imagen se pueden contemplar los restos de la policromía original. Azul para el cuello del peripunte, rojo para las cintas que ciñen el tocado y para las que bordean el cuello. El cabello negro brillante, resultado de la laca. Los rasgos faciales representados con precisión, pupilas negras que contrastan con el blanco del ojo. Cada detalle era cuidado con esmero.



El sorprendente resultado, teniendo en cuenta la calidad y el tiempo empleado, sólo fue posible gracias a un alto grado de organización, una especialización en las tareas y un sistema de producción modular. Esta, en definitiva, fue la gran aportación de los Qin a la evolución de la escultura cerámica.

Durante la dinastía Han la cerámica, en sus múltiples variedades, era de gran calidad y fue producida en gran número y con una extraordinaria uniformidad a lo largo de todo el territorio chino. Esta estandarización pudo darse aunando el alto grado técnico conseguido hasta la fecha con el estímulo que provino por un lado,

de la normalización y difusión de los ajuares funerarios, y por otro, de los nuevos usos del barro cocido en la arquitectura, tanto civil como funeraria.

El paso más importante en la evolución de las técnicas cerámicas durante la dinastía Han fue la invención del vidriado plumbífero²². Su aparición en China coincide en el tiempo con su emergencia en Roma y en la Persia de los Partos, pero no se ha podido establecer ninguna conclusión aún sobre posibles influencias. Los primeros ejemplos en China provienen del área de Guangzhon, en la provincia de Shaanxi. A partir del reinado de Han Xuandi (73 – 48 aC) la técnica se extendió notablemente, sobre todo en la provincia de Henan, aunque también se han excavado piezas con vidriado de plomo del periodo Han Oriental en Gansu, Shandong, Hunan y Jiangxi²³.

Las características básicas de este vidriado su alto índice de refracción y su punto de fusión bajo (a unos 880 °C, por encima de 1200 °C se volatiliza). Permite una fusión bastante uniforme y un margen razonable de cocción. El óxido de plomo tiene un coeficiente de dilatación bastante bajo que hace que el vidriado se acople fácilmente a la mayoría de las pastas cerámicas sin presentar agrietamientos. Funde gradual y suavemente, por lo que se reducen las imperfecciones y se obtienen colores vivos, brillantes y profundos. Sin embargo tiene la gran desventaja de ser tóxico, esto presenta un gran problema sobre todo si se ha cocido a baja temperatura ya que se hace soluble en ácidos débiles. Este debió ser el principal motivo para explicar que su uso en China se confinara a la cerámica mortuoria.

Los vidriados de plomo²⁴ fueron coloreados con cobre para obtener tonos verdosos o con hierro para lograr tonos amarillos, ambarinos y marrones. Predominan sin duda los verdes, cap.III, figs. 48 y 56, pero también son los que sufren mayor deterioro.

Muchas de las piezas conservadas han perdido el tono verde oscuro y brillante original y su superficie se ha vuelto más desvaída e iridiscente, por la corrosión del vidriado. Rara vez se hacían piezas combinando dos colores, aunque se conservan algunos ejemplos²⁵. Todas las piezas con vidriado de plomo, verdes o

marrones, se cocían en una atmósfera rica en oxígeno. Los objetos funerarios sin vidriar se solían cocer en atmósfera reductora para aumentar su dureza, por lo que alcanzaban una tonalidad grisácea. Sin embargo este color era inapropiado para el vidriado, así que las cerámicas que iban a ser vidriadas se cocían en atmósfera oxidante. Entonces el casco se volvía rojizo, más conveniente para la cubierta de plomo. En general puede decirse que la producción de piezas con vidriado de plomo se concentró en el área central que comprende las provincias de Henan, Shaanxi y el sur de Shanxi²⁶.

Mientras esto sucedía, otras innovaciones se estaban llevando a cabo. Las provincias de Jiangsu y Zhejiang, al sudeste, estaban produciendo piezas de gres a gran fuego con cubierta. Era un vidriado feldespático rico en cal, que se lograba añadiendo óxido de calcio, normalmente en forma de cenizas de madera, al barro. Era más económico y más seguro que el vidriado de plomo pero necesitaba una temperatura en torno a los 1170 °C para poderse fundir. Esta mezcla de barro y ceniza de madera fue la base de los vidriados a gran fuego en China durante más de mil años²⁷.

En el Periodo de División la cerámica va a lograr una consolidación técnica y una total independencia respecto del bronce. La cerámica vidriada, por su utilidad y atractivo, entra con fuerza en el ámbito doméstico, remplazando gradualmente a la laca, el bambú, la madera o el metal. Durante los Tres Reinos, el área de las actuales Zhejiang y Jiangsu cayó dentro del Reino de Wu [220–80 d.C]. Antes de la dinastía Han, esta misma zona había sido conocida como Yue. Allí, hacia finales de la dinastía Han, habían comenzado a aparecer grandes hornos de cerámica. Durante el Periodo de División produjeron un gres con cubierta alcalina, de un color entre verde-oliva claro y plateado, que se conoce como la “antigua cerámica de Yue”²⁸, fig. 6. Este gres será el precursor de los celadones de la dinastía Song. La clave para lograrlo era la arcilla empleada, el caolín, y el bajo contenido en hierro de su vidriado. Sin embargo esto último es también su mayor inconveniente: controlar la oxidación. El nivel técnico alcanzado ya en el siglo IV no habría sido posible sin desarrollar mejoras en el diseño de los hornos.

6. Urna funeraria Yue (*hunpin*).

Jin Occidental., ca. 250-300

Gres con vidriado verde ("Proto Yue"). H. 45.4 cm.

Metropolitan Museum of Art. Charlotte C. and John C. Weber Collection, Gift of Charlotte C. and John C. Weber, 1992 (1992.165.21)

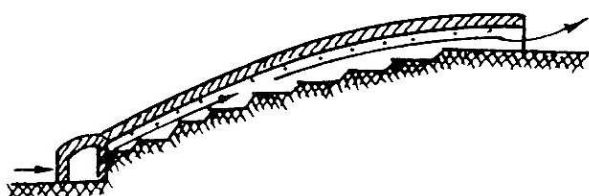
El *hunpin*, es un tipo de urna funeraria que se dio en área norte de Zhejiang y Jiangsu, al sur del río Yangzi.

La mayoría de estas piezas fueron producidas en gres vidriado entre el 250 y el 300 dC. Normalmente su iconografía giraba en torno al camino que debía emprender el alma, así que solían representarse sobre la urna símbolos auspiciosos, figuras protectoras y elementos direccionales, además de puertas y torres vigía que marcaban el camino a seguir.

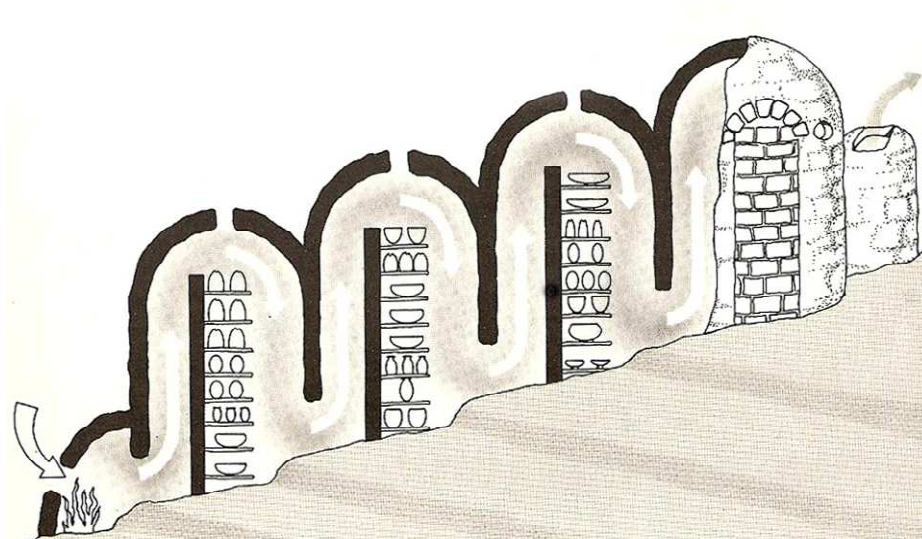
En el caso de la pieza que nos ocupa llama la atención la temprana inclusión de iconografía budista, una de las primeras que se conocen en China.



Los mayores hornos de gres Yue estaban en el condado de Shangyu, en Zhejiang. Por su diseño, aunque mucho más rudimentarios que los característicos hornos Song, ya se les puede denominar “hornos dragón”, fig. 7. Para construir este tipo de hornos se aprovecha la orografía del terreno: deben estar en pendiente. La característica principal del área de Shangyu es la abundancia de colinas. El horno pues, se situaba en la ladera de una colina. En la parte inferior se encendía el fuego, y a continuación se colocaban las cámaras donde se colocaban las piezas, por lo que en realidad éstas formaban parte de la chimenea. En la cámara superior se colocaba un regulador de tiro que controlaba la salida de los gases calientes a la vez que mantenía el calor. Este diseño, unido al aislamiento de la tierra, permitía lograr altas temperaturas, de hasta 1200°C en las zonas próximas al hogar. A medida que se hicieron más complejos –llegaron a alcanzar hasta 60 m-, se fueron introduciendo algunas mejoras como escalonar el terreno para construirlos semienterrados, aumentar la separación y por tanto la autonomía de cada cámara o abrir pequeños agujeros en las paredes de las cámaras para añadir combustible adicional y mantener la temperatura constante. Este diseño permanecerá vigente en el sur de China hasta la dinastía Ming.



7. Arriba: Esquema de la construcción de un horno dragón rudimentario. Abajo: Esquema de un horno dragón de diseño avanzado.



5.2.

Apuntes sobre el panorama general de la cerámica Tang.

Si por algo se caracterizó en el campo cerámico el periodo Tang, fue por la experimentación, tanto a nivel formal como a nivel técnico. Esta experimentación no podría haberse dado sin el clima general que reinaba una vez consolidada la dinastía, a partir del segundo cuarto del siglo VII. La nueva estabilidad política, dentro y fuera de las fronteras, la eficacia administrativa, la seguridad económica y un próspero comercio generaron el marco adecuado para la innovación y el consumo.

Si hablamos de la cerámica Tang en general, habría que destacar sin duda tres grandes productos: el gres con cubierta alcalina y su gama cromática, las piezas con vidriado blanco a gran fuego y la aparición de la porcelana, y por último los vidriados al plomo, de los que nos ocuparemos más adelante.

Si tomamos en consideración los tipos de gres revestidos con cubierta alcalina elaborados a lo largo de la dinastía Tang, podemos percibir un claro resurgimiento de la cubierta verde. Dos factores fundamentales determinaron este hecho. De una parte un decreto imperial promulgado en el año 723, que prohibió la manufactura de vasijas de bronce, como consecuencia de una escasez generalizada de cobre en China (en el año 713, por ejemplo, se prohíbe la salida de moneda de cobre). Este hecho impulsó la demanda de cerámica en general y de gres *yue* en particular. De otra parte el auge de la cultura del té, cuyo impacto traspasó la frontera de lo social, y tuvo importantes consecuencias para la industria y la economía. Prueba de ello fue el *Chajing* (Clásico del té) escrito por Lu Yu en el siglo VIII. En este texto, además de describir detalladamente todo el proceso de la elaboración del té, sus variedades y su historia, Lu Yu cita los hornos más reputados en la elaboración de cuencos para el té. Parece evidente la relación entre la industria cerámica y la cultura del té, aunque aún hoy la arqueología no haya podido confirmar la ubicación de todos los hornos que recoge el *Chajing*. De todos los hornos que describe, los que producen las piezas juzgadas de mayor calidad son

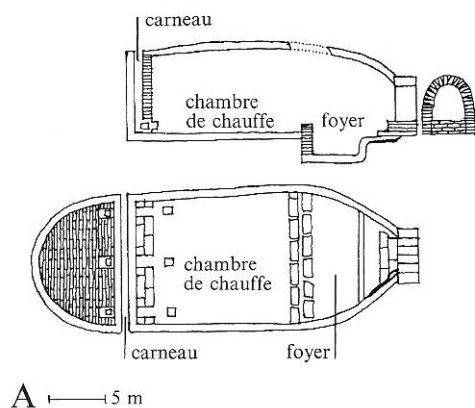
los hornos de Yue (Yuezhou en Zhejiang). La producción de piezas Yue en China fue prácticamente constante durante toda la dinastía y hasta bien entrado el siglo X. No sólo fue admirada dentro de las fronteras, sino que fue un producto muy demandado fuera, siendo exportada a Filipinas, Java, Sri Lanka, India, el Golfo Pérsico y Egipto²⁹.

Además de las cubiertas verdes, se produjeron también piezas a gran fuego con cubiertas que abarcan una amplia gama comprendida entre el marrón y el amarillo. El tono dependía del contenido en hierro y de la oxidación, más oscura en atmósfera reductora. Y finalmente hubo también piezas con cubierta negra, menos frecuentes durante la primera mitad de la dinastía, pero relativamente numerosas en el norte. Estas cerámicas culminarán hacia finales del siglo VIII y durante el siglo IX en una serie de piezas decoradas en su parte superior con efectos de salpicaduras azuladas y blanquecinas.

Otro factor determinante para el auge de la cerámica durante la dinastía Tang fue la caída de la orfebrería, y en especial de la platería. Esto sucedió en parte por un cambio de gusto y de costumbres, pero se agudizó tras la rebelión de An Lushan. La platería tardía Tang es escasa, seguramente porque fue fundida en lingotes. Las consecuencias más directas se observaron en la cerámica blanca, que empezó a generar nuevas tipologías que recreaban los modelos de plata³⁰. Los primeros ejemplos de cerámica de casco blanco y cubierta transparente aparecen hacia mediados del siglo VI en el norte³¹. Con la dinastía Sui se despertó el interés por este tipo de cubiertas y difundió hacia el sur. Al principio se aplicaba un barniz transparente sobre (o no) un engobe previo para lograr una cubierta más uniforme y camuflar las posibles imperfecciones del barro. Después, desde la última década del siglo VII aproximadamente, se adoptó una cubierta opaca y más untuosa, con más álcali, por lo que requería una temperatura de cocción mayor. Para que se produjera la porcelana, hubo que conseguir un caolín puro rico en fundente y una temperatura de cocción alta y uniforme. Los primeros ejemplos de porcelana (en el sentido occidental) se logran a finales del siglo VIII y principios del IX, en el sur, provincia de Jiangxi, una zona rica en un caolín puro con bajo contenido en hierro³².

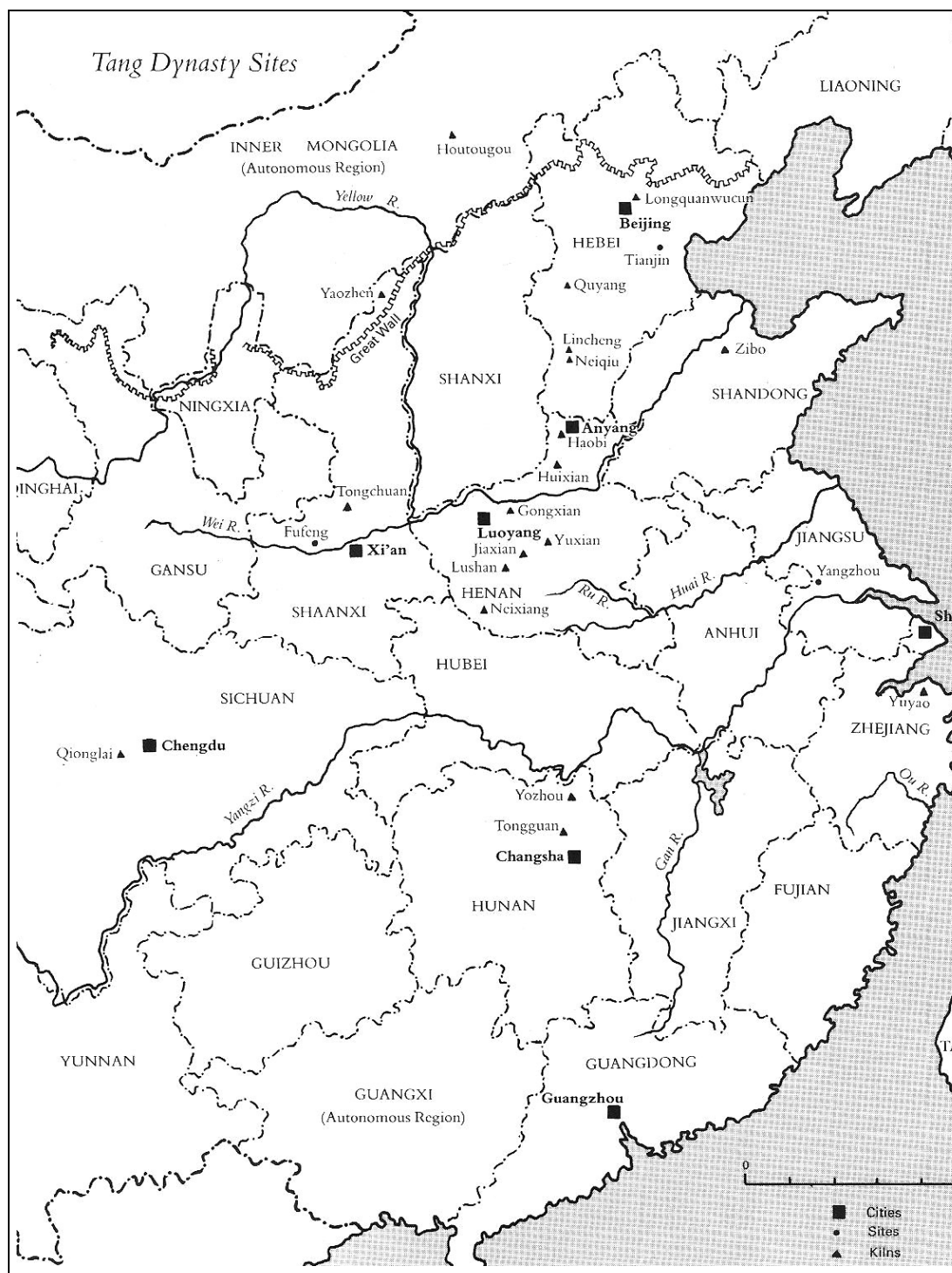
En cuanto a los hornos, los restos arqueológicos nos hablan de dos tipos de hornos capaces de cocer a gran fuego. El primero es el horno dragón en su estado más rudimentario y del que ya hemos hablado en el apartado anterior, fig. 7. El segundo es un horno con planta de herradura, heredero de los hornos de tejas. En el extremo más estrecho se situaba el fuego. La pared de enfrente estaba perforada para el tiro, aunque a veces se colocaban unas pilas de ladrillos muy juntas, formando una fila, para regular el tiro y favorecer su tránsito por debajo, fig. 8.

Por otra parte sabemos que las zonas de producción de cerámica a gran fuego se extendían por prácticamente toda la geografía china, fig. 9. William Watson distingue siete zonas de producción principales³³: Noreste: provincias de Shandong y Hebei (Cicun, Xingzhou, Dingzhou, Jiancicun); Centro-Norte: Henan y Shanxi (Duandian, Haobiji, Gongxian, Mixian, Dengfeng, Huangdao); Noroeste: provincia de Shaanxi (Hornos de Yaozhou, en Tongchuan); Zona Centro: Hunan, Anhui y Jiangxi (Youzhou, Changsa, Leiyang, Shouxian, Baitu y Jingdezhen); Sudeste: provincia de Zhejiang (Deqing, Xiaoshan, Jiuyan, Yuyao, Yinxian, Ningbo, Shangyu, Linhaixian, Huangyanxian, Jinhuaixian, Dongyangxian, Wenzhou y Longquan); Zona occidental: provincia de Sichuan (Qionglai, Qingyanggong y Liulichang) y la zona meridional: provincia de Guangdong (Chaoan, Xicun y Guangchongcun).



8. Esquema de la configuración de otro tipo de hornos empleados, junto a los hornos dragón, durante la dinastía Tang.

El esquema reconstruye los hornos que estuvieron funcionando en Chaoan, al este de Guangdong. Alcanzaron su mayor producción a principio del siglo VIII.



9. Mapa que muestra las principales ciudades Tang, los enclaves de los hallazgos arqueológicos más relevantes y la ubicación de los hornos con mayor producción.

5.3.

Aspectos técnicos de la escultura funeraria en cerámica durante la dinastía Tang.

El devenir de la cerámica civil Tang ha ido paralelo, una vez más, al de la cerámica funeraria. Sobre ambas pesaban los mismos condicionantes, materias primas, técnicas de manufactura, los nuevos avances tecnológicos y el gusto de la sociedad Tang.

Una vez descrito el panorama general de la cerámica civil, pasemos pues a pormenorizar cuál era el proceso de elaboración de una escultura funeraria en cerámica, y más concretamente, siempre que sea posible, el de la escultura ecuestre.

5.3.a. Producción en serie, moldeado y modelado.

La mayoría de la cerámica funeraria Sui y Tang está realizada en barro gris, rojo o blanco, dentro de una ligera variedad de matices. Hasta hace poco, se consideraba que las figuras más antiguas de este periodo eran las de barro gris, deudoras de la tradición del Periodo de División, y que el uso de barro rojo había comenzado posteriormente en Shaanxi. De la misma manera se apuntaba que las figuras realizadas en barro color cuero, beige o blanco provenían de Henan. Sin embargo la realidad ha probado que tanto en Shaanxi y Henan como en otros centros de producción pueden encontrarse figuras con un casco de barro de cualquiera de los tres colores. Virginia Bower³⁴ establece sin embargo que, en determinados momentos y en relación con determinados tipos de decoración, las figuras realizadas a partir de barro de un determinado color son más abundantes en un área que en otra. Por ejemplo en Shaanxi, en el área de Xi'an, desde la dinastía Sui hasta mediados del siglo VIII, era más frecuente el uso de barro cuyo color oscilaba entre el teja y el rosa, para realizar figuras sin vidriar y con

policromía en frío. A este tipo de figuras normalmente se les aplicaba un engobe blanco, a base de barro muy fino, antes de la cochura, cap.III, fig. 75. Sin embargo, también se han hallado en Xi'an figuras realizadas en barro gris pintado en frío y figuras con vidriado de plomo, casi siempre aplicado sobre piezas realizadas en barro de color claro, ya sea blanco, cuero o rosa (este último a menudo con engobe blanco). Por el contrario, las piezas de Henan con decoración en frío, que normalmente se habían asociado a barros de tonos claros, también se han encontrado realizadas en barro de tonos rosas, rojos y grises. Además en Henan también han aparecido figuras de gres vidriado. El ejemplo paradigmático son las figuras de la tumba de Zhang Sheng en Anyang, (Dinastía Sui, 595). Se trata de un conjunto de seis figuras realizadas en gres casi blanco (algo grisáceo), cubiertas con un barniz claro y brillante, que vira ligeramente hacia el verde, y con realces negros, cap.III, figs. 70 y 71. De otra parte, en el nordeste, en Hebei y Liaoning, son comunes los barros en tonos claros para la policromía en frío, mientras que en Shanxi, lo son los barros grises y marrón oscuro. En Hubei, Hunan y Sichuan, la gama cromática del barro en la cerámica sin vidriar es muy variada, desde el blanco amarillento al gris o el marrón. Sin embargo los celadones suelen tener cascos de barro blanco amarillento, blanco grisáceo y blanco puro respectivamente. En Anhui son comunes las figuras en barro rojo, mientras que en Jiangsu lo son las de barro gris.

En cuanto a la realización, las figuras Tang son herederas de una larga tradición técnica, que se mantuvo ininterrumpidamente –como bien pudimos ver– pese a los cambios dinásticos. Como las esculturas de la necrópolis de Qin Shi Huang, la escultura cerámica Han fue producida en serie, combinando el uso de moldes con el modelado a mano. Al reducirse el tamaño y variar su concepción, se redujo también el número de moldes empleados. El procedimiento más habitual era el empleo de moldes divididos en el menor número posible de secciones, a ser posible sólo dos. En general eran moldes muy rudimentarios, muchas veces con oquedades en el centro para eliminar el vacío y con juntas mal acabadas en su parte inferior³⁵. Las secciones se rellenaban por apretón. Las partes resultantes se unían después, y se retocaban antes de la cochura, eliminando las imperfecciones y agregando los detalles. Muchas veces las figuras se realizaban en varias partes independientes que se montaban tras la cochura. Este método de elaboración se

suele dar por ejemplo en las figuras femeninas de asistentes, ora representadas de pie, ora sedentes, cuyas manos, muchas de ellas perdidas, se insertaban en las mangas tras la cochura. Puede darse el caso también de figuras cuya parte superior esté obtenida de un molde, y el resto modelado directamente³⁶. En la mayoría de los casos el uso de moldes se aplicaba sin excepción a las figuras más numerosas del ajuar, por lo que suele ser típico de las figuras ecuestres de los ejércitos funerarios Han. El retoque posterior de cada figura marcaba su individualidad dentro del conjunto. Sin embargo, los moldes para obtener tanto los caballos como las figuras ecuestres presentaban una mayor complicación. Solían oscilar entre nueve y once secciones. Muchas veces se veían obligados a cocer las figuras en partes independientes que tras la cochura se montaban *figs. 11 a 13*. El diseño de las diferentes secciones de los moldes y su posterior montaje están sin duda emparentados con el método de fundición de bronce, pero también con la talla del jade, *figs. 10 y 14*.

El mismo procedimiento siguieron para realizar las figuras halladas en Yangling, aunque en este caso, la modulación de la escultura era diferente: el jinete es completamente independiente del caballo y se ha realizado de una sola pieza, salvo por los brazos, que se articulan como el resto de las figuras humanas del yacimiento, *cap. III, figs. 41 a 45*. Un diseño similar presenta la figura ecuestre de la Colección de Kathy y Richard S. Fuld Jr., *fig. 12*. Estilísticamente la escultura se aproxima a las halladas en Yangjiawan, Shaanxi, (sobre todo a las del grupo de jinetes con carcaj y caballos de tipo más redondeado) y también a la figura del Musée National des Arts Asiatiques-Guimet. Esto nos lleva a establecer que no existía un único modelo para construir y articular las figuras ecuestres, ni siquiera aquellas que sin duda provienen, si no de los mismos talleres, sí de la misma área geográfica.

Independientemente de su método de elaboración, la gran mayoría de las figuras Han estaban hechas en barro cocido a baja temperatura. El barro más común era de tono gris o rojo, el empleo del loes variaba en función de los recursos naturales de la zona. Los mayores centros de producción estuvieron alrededor de las grandes ciudades, en Luoyang, Xi'an, Xianyang y Chengdu.



10. Caballo de bronce.

Han Oriental (25-220 d.C.)

Área del sudeste de China.

Bronce con restos de policromía.

124 x 113 x 28.5 cm.

Miho Museum.

Ejemplos similares a esta pieza se han excavado en la tumba M8 en Xingyi, Guizhou y en la tumba HM2 en Hejiashan, Mianyang Xian, en la provincia de Sichuan. El caballo ha sido fundido en once secciones: dos orejas, cabeza, cuello, pecho, grupa, cola y las cuatro patas. Las piezas se fundieron en hueco a partir de moldes cerámicos.



II. Caballo.

Han Oriental, ss. I a III d.C. Área de Sichuan.

Cerámica gris con restos de policromía roja (cinabrio) H 81 cm.

Colección Jacques Polain. Musée National des Arts Asiatiques-Guimet.

Este tipo de caballo es característico del área de Chengdu, en Sichuan. Lo más probable es que fueran caballos de tiro.

Estas figuras solían cocerse en dos grandes piezas independientes, separadas a la altura del cuello, o en tres piezas, porque muchas veces la cola también era desmontable. Las cabezas estaban realizadas normalmente a partir de un molde bivalvo y luego retocadas a mano. Aún se pueden observar restos de las juntas tanto en la parte superior de la grupa como en la parte delantera de las patas traseras.



12. Figura ecuestre.

Han Occidental, s. II a.C.

Terracota con policromía en frío. H 70cm. Colección Jacques Polain. Musée National des Arts Asiatiques-Guimet.

Estilísticamente esta escultura está muy próxima a las figuras del yacimiento de Yangjiawan, Xianyang, Shaanxi (comparar con las imágenes del capítulo III, figs. 36 a 39), por lo que debió realizarse dentro de los alfares metropolitanos de Chang'an.

La figura está elaborada en tres partes independientes. Tanto el torso del jinete como la cola del caballo son desmontables. La cadera y las piernas del jinete forman una única pieza junto al caballo. El jinete llevaría también una suerte de lanza en su mano izquierda.





13. Figura ecuestre.

Han Occidental, ss. II-I a.C

Terracota gris con policromía en frío. H 59,1 cm.

Kathy and Richard S. Fuld Jr. Collection, Connecticut.

En este caso el jinete y el caballo son independientes.



14. Caballo de jade.

Dinastía Han., 206 aC-220 dC.

Jade verde. H 14 cm.

A.16-1935. The T.T.Tsui Gallery of Chinese Art. Victoria and Albert Museum, London.

Durante el Periodo de División los grandes cambios que se produjeron fueron estilísticos, y por el contrario, pocos afectaron a las técnicas de elaboración. Cabe destacar si acaso algunas figuras de los Wei Septentrionales, macizas y obtenidas de un molde simple (caso probable de la pareja de oficiales militares de corte, cap.III, figs. 63 y 64. En la mayoría de los casos solían ser figuras de oficiales y sirvientes, muy frontales y simétricas. A veces las cabezas se realizaban aparte y una vez cocidas se insertaban en el cuello, de forma que éste pudiese girar³⁷.

Durante las dinastías Sui y Tang, no se realizaron tampoco muchos avances en este sentido. La mayoría de las piezas se realizaban según la tradición, a partir de un determinado número de moldes, y después se retocaban a mano. Cuanto mayor era la calidad de la figura, más modelado directo implicaba, y mejor era éste. Así las piezas de mayor calidad requerían más inversión en tiempo, maestría y, cómo no, también en coste económico, pues su posterior decoración solía ser mucho más rica.

La calidad en la elaboración de las figuras puede apreciarse tanto en el exterior como en el interior, figs. 15 y 16. En la primera imagen se intuyen las dos secciones del molde, una bajo el pie izquierdo y otra algo más a la derecha del pie derecho. Los detalles modelados con posterioridad traducen la sensibilidad del creador y son los que revelan la calidad de la pieza. En este caso resaltan especialmente el modelado de las manos, de la puntera del calzado derecho, del rostro y del tocado, dotado probablemente con algún accesorio hoy perdido. Los ropajes también suelen ser bastante elocuentes. Su definición, los detalles en los pliegues y la manera de integrarse en el conjunto marcan la diferencia.

En las piezas de menor calidad se aprecia un modelado tosco, con un instrumento que deja una huella similar a la de un cuchillo. Parecen estar trabajadas con grandes volúmenes, y terminadas de encajar una vez que el barro hubiera secado, tallando más que modelando. No obstante, también se conservan piezas de una gran calidad, trabajadas mayormente a mano. En este caso la observación de sus interiores señala que el procedimiento más habitual era

levantarlas desde el suelo, por arrollado, y después trabajar con más detalle sus superficies. Este método de trabajo permite controlar mejor el grosor general de la pieza, para prevenir posibles problemas en la cochura. Con el mismo fin se realizaban pequeños agujeros en las figuras, generalmente camuflados en el interior de la boca, el vientre o bajo los brazos, para facilitar la salida del aire durante la cocción. Para este tipo de figuras a veces se empleaba una suerte de armadura de madera interior que sujetaba el barro mientras se modelaba³⁸. Muchas veces hay esculturas que por su complejidad formal, su minuciosidad y la calidad de su modelado, reciben la calificación de obra única en los repertorios al uso, aunque en su proceso se haya empleado algún tipo de molde.

Otro dato a tener en cuenta es la reducción del tamaño general de las figuras Tang, con respecto a dinastías precedentes, lo que conlleva, en el caso concreto de la escultura ecuestre, un porcentaje mayor de figuras cocidas de una sola pieza. Esta reducción de tamaño no es el único factor determinante a este respecto, cabe destacar también las mejoras introducidas en este periodo que afectan tanto a las técnicas aplicadas a la cerámica como al diseño de los hornos.

No obstante, la escultura ecuestre plantea unos problemas constructivos concretos que se manifiestan sobre todo en el diseño de los apoyos. Era fundamental liberar al máximo el peso del volumen superior, que recae básicamente sobre las patas, teniendo en cuenta que casi todas las figuras están de pie. El nuevo ideal estético del caballo Tang, de formas potentes pero gráciles, plantea un serio desafío al escultor. La solución más generalizada fue la inclusión de un elemento introducido en el Periodo de División por los Reinos del Norte: una base plana y rectangular que refuerza los apoyos, reparte los pesos y le da mayor estabilidad a la figura. La gran mayoría de la escultura ecuestre Tang lleva adosada este tipo de peana, figs. 36-53, 59-64, etc. No suele ser común, sin embargo, cuando el caballo está representado en pleno “galope volador”, figs. 65, 79-83, etc. Además de la base, muchas veces las patas se dejaban macizas.



15. Figura femenina.

Dinastía Tang, siglo VIII.

Terracota con engobe blanco y restos de policromía. H 50,5 cm.

The Museum of Oriental Ceramics, Osaka. Sumitomo Group.

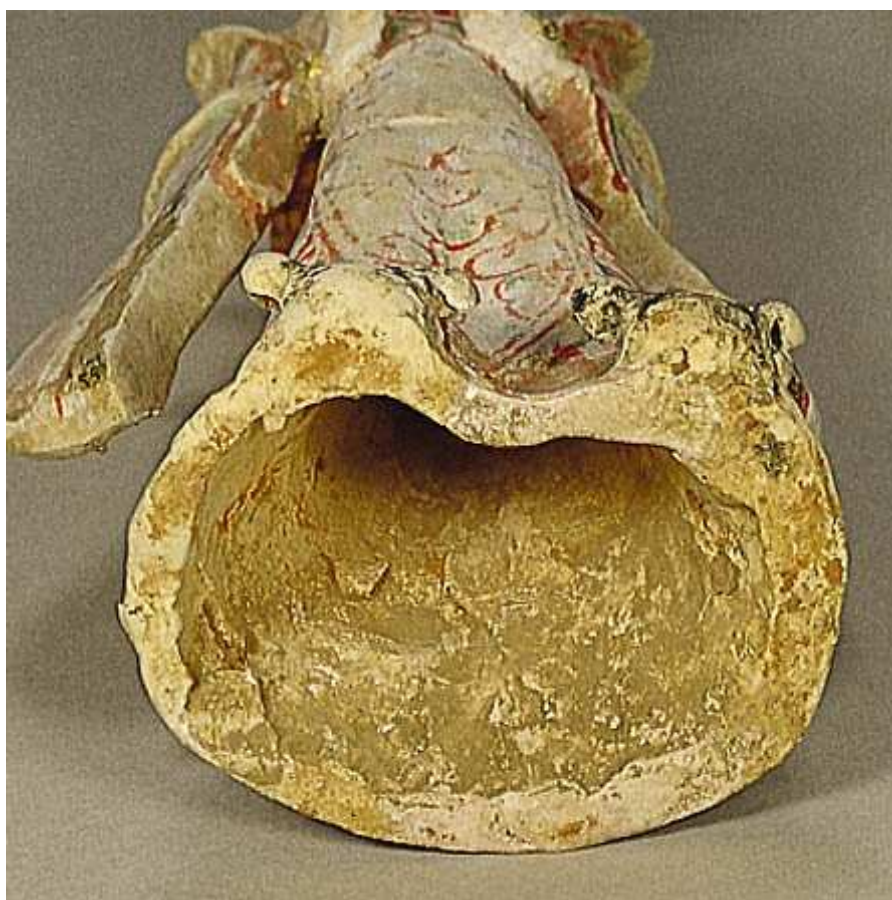


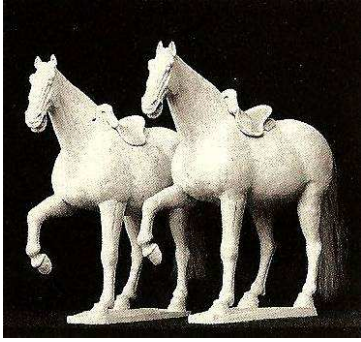
16. Figura femenina.

Dinastía Tang, ss. VII-VIII.

Terracota con engobe blanco, restos de policromía y dorado. H 37,7 cm.

The Museum of Oriental Ceramics, Osaka. Sumitomo Group.





17. Pareja de caballos blancos ensillados.

Dinastía Tang, s. VIII.

Terracota con engobe blanco.

H 56 cm

Donation J. Polain. Musée National des Arts Asiatiques-Guimet.

Las sillas de estos caballos están realizadas aparte y son desmontables. Presentan oquedades incisas con una suerte de escoplo a lo largo de la parte alta del cuello y en la grupa para insertar las crines y la cola.



Para poder hacer frente a la demanda y cumplir con las regulaciones del ritual se recurrió a una producción seriada. Muchas veces, según han revelado los hallazgos arqueológicos, un determinado ajuar podía estar dotado de varias reproducciones similares. Éstas se obtenían de un mismo molde. En ocasiones se optaba por retocarlas a mano una vez desmoldeadas y/o por aplicarles una decoración diferente. Un ejemplo concreto de esta práctica es la pareja de caballos ensillados de la colección del Musée National des Arts Asiatiques-Guimet, fig. 17. El tamaño de estas figuras, su iconografía y su calidad, indican que pertenecían al ajuar de un personaje de alto rango, por lo que deducimos que la producción en serie no era exclusiva de los ajuares más modestos.

Otra posibilidad era combinar las mismas partes pero de diferente manera, variando los ángulos de inclinación y de inserción. Este procedimiento es particularmente obvio en el caso de las cabezas: la misma cabeza se inserta con un giro diferente con lo que se consigue un cambio de expresión y de intención en la figura y una fácil sensación de unicidad. En el caso de los caballos, lo más habitual era variar el giro de cabeza y cuello y la posición de las patas.

A veces hay piezas halladas en tumbas diferentes, pero de un parecido tan asombroso que probablemente fueron realizadas a partir de los mismos moldes o intercambiando algunos de éstos. Tomemos por ejemplo el caso de algunas de las figuras ecuestres femeninas halladas en la tumba de Zheng Rentai y la figura ecuestre de la Colección de Dr. and Mrs. J.C. Tan, en New Jersey. No hay duda de que el molde empleado para las Amazonas, figs. 18 y 19, bien puede haber sido el mismo³⁹. Lo mismo sucede con los caballos, figs. 19 y 20.

Este tipo de trabajo es aún más evidente cuanto más atípicas son las figuras. Pongamos por ejemplo el caso del Joven Extranjero del Victoria and Albert Museum reproducido en el capítulo III, cap III, fig. 88. Su parecido con las imágenes de la Colección Polain, del Art Institute of Chicago o del Royal Asiatic Museum es asombroso, figs. 21, 22 y 23. Hay ligeras variaciones en la altura, en la forma de la base, en los giros de la cabeza o de los brazos y en las técnicas decorativas (policromía y vidriado). Bien pudieron realizarse a partir de los mismos moldes.

18. Amazona.

Dinastía Tang, 664 d.C.

Excavada en 1972, en la tumba de Zheng Rentai, distrito de Liquan, Shaanxi.

Terracota pintada en frío y vidriada. H 37 cm. Shaanxi History Museum, Xi'an.

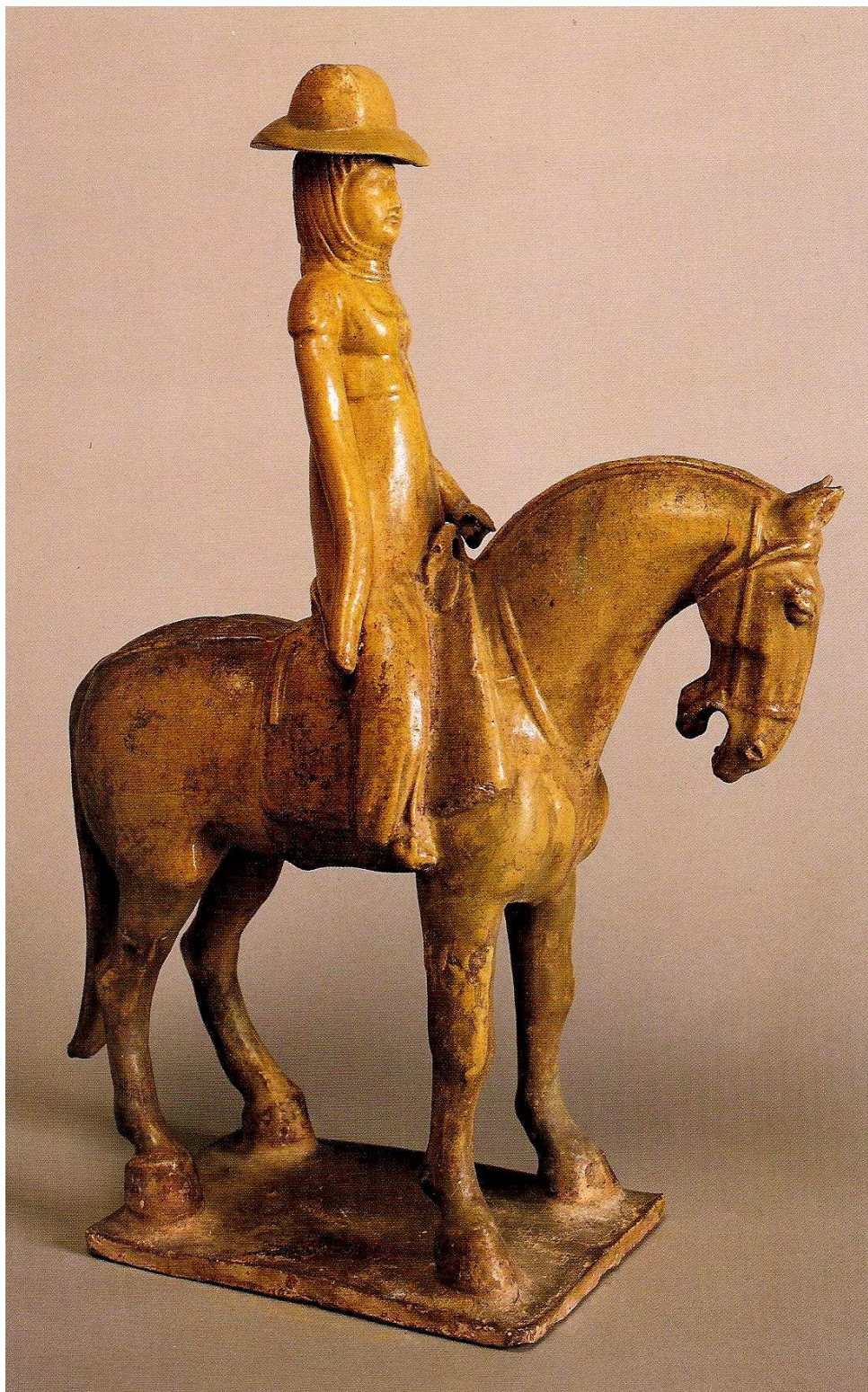


19. Amazona.

Dinastía Tang, mediados del siglo VII.

Terracota cuero pálido con vidriado y restos de pigmento negro y rojo. H 37,5 cm.

Colección de Dr. and Mrs. J.C. Tan, New Jersey.





20. Músico a caballo.

Dinastía Tang, 664 d.C.

Excavada en 1972, en la tumba de Zheng Rentai, distrito de Liquan, Shaanxi.

Terracota pintada en frío y vidriada. H 30,5 cm.

Shaanxi History Museum, Xi'an.

La iconografía concreta del Joven Extranjero en los *mingqi* Tang ha dado lugar a muchas interpretaciones. Según algunos autores se trata de un joven de Kunlun, otros sostienen que puede ser un bailarín indio sin duda porque la indumentaria recuerda a la de los príncipes y bodhisattvas, otros autores opinan que es un tamborilero y otros un luchador⁴⁰.

En la imagen de la figura de la colección Polain se intuye un orificio en la mano izquierda del personaje, parece sostener algo de otro material, hoy perdido.

Por otro lado podemos observar en las cuatro figuras una diferente inclinación del brazo izquierdo que se acompaña de una variación en el giro de la mano derecha, como si lo que sostuviera en la mano izquierda fuera fino y recorriera al menos la distancia existente entre las dos manos. Con el brazo izquierdo parece estar realizando un movimiento de tracción que se acompaña de una inclinación hacia atrás del cuerpo de la figura. Mientras que con la mano derecha extendida parece empujar algo levemente hacia abajo.

En base a este análisis previo podríamos establecer la hipótesis de que el joven fuera un palafrenero extranjero, que sostuviera las riendas de un bravo caballo, una tipología común entre los ajuares Tang, cap. III, fig. 86. Si así fuera el joven estaría tirando de las riendas del caballo con su mano izquierda y a la vez templándolas con la derecha hacia abajo, para que el caballo no se alce de manos. Quizá, a juzgar por la indumentaria del joven, pudiera tratarse de un caballo danzante o de un caballo bravo que se presentara como tributo. Claro está que sin un análisis más profundo de las tres piezas juntas y sin la recabación de los datos arqueológicos que describan su hallazgo y su ubicación en la tumba no podemos establecer una conclusión contrastada.



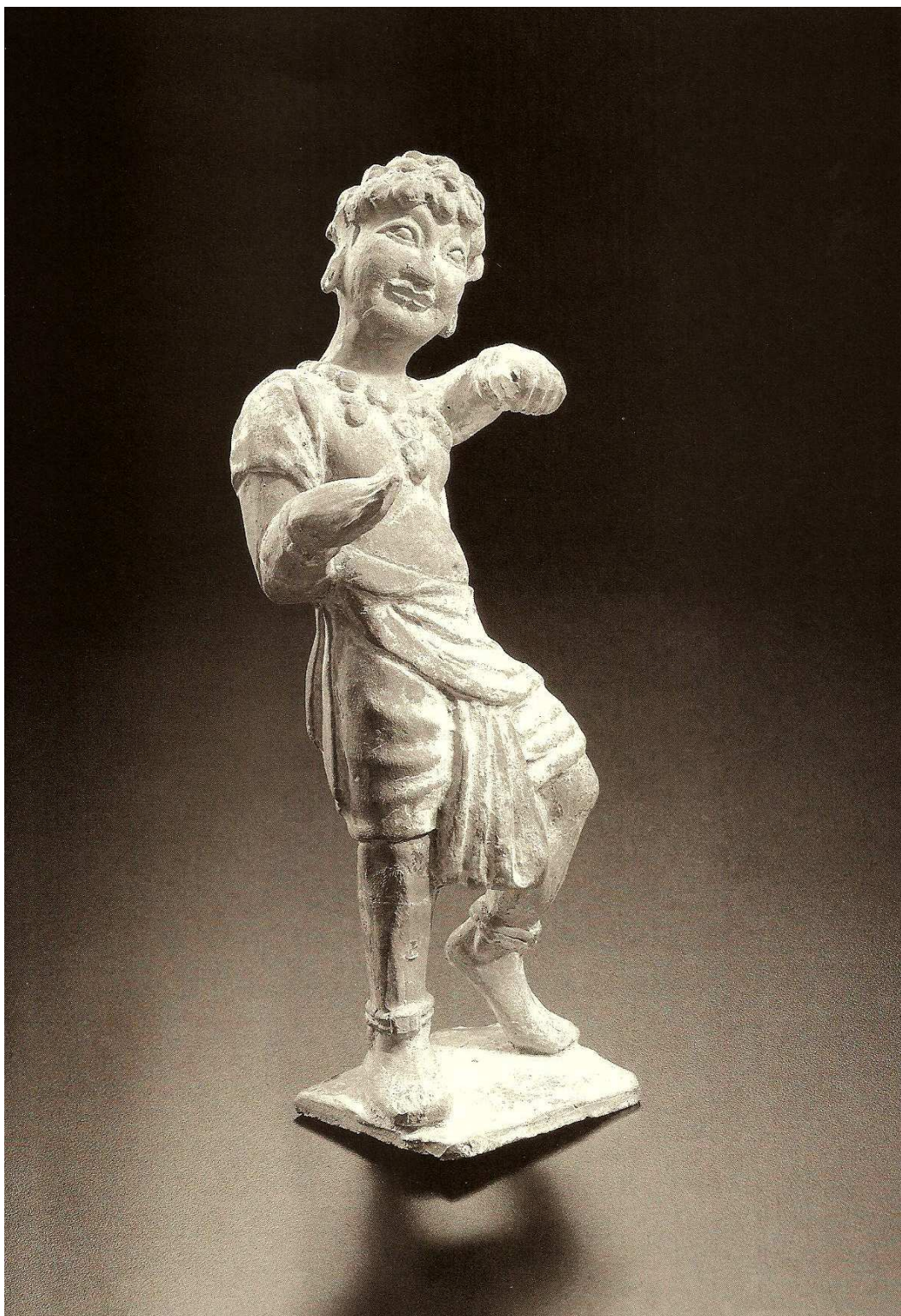
21. Joven de pelo rizado.

Dinastía Tang, primera mitad del s. VIII.

Cerámica con vidriado de plomo verde.

26.7 x 14.7 cm

The Art Institute of Chicago. Gift of Mrs. Arthur Wood, 1974.526.



22, Joven extranjero.

Dinastía Tang, s. VIII.

Cerámica blanca con engobe y restos de policromía. H. 25 cm.

Donation J. Polain. Proviene de la colección de la Nelson-Atkins Kansas City Museum.

Musée National des Arts Asiatiques-Guimet



23. Joven extranjero.

Dinastía Tang, s. VIII.

Cerámica sin vidriar y con restos de policromía. H. 13,75 cm.

Royal Ontario Museum, Toronto.

5.3.b. Técnicas decorativas: la policromía en frío y el vidriado.

Hasta la dinastía Tang, el procedimiento más extendido para decorar los *mingqi* fue la aplicación de una policromía en frío, es decir, sobre la pieza previamente cocida o bizcocho. Esta técnica gozaba de una gran tradición en la escultura funeraria China. Más arriba hemos podido detallar cuál fue el proceso seguido para decorar el ejército de terracota de Qin Shihuang. Durante la dinastía Han esta técnica se generalizó. Los pigmentos más difundidos eran el rojo (bermellón) obtenido del cinabrio, el negro de humo del carbón, el verde de la malaquita y el azul de silicatos de cobre o bario. Como aglutinante se empleaba la laca aunque, debido a su coste, también se utilizaban otros medios con base de cola⁴¹. Muchas veces los pigmentos se aplicaban sobre un engobe, generalmente blanco. Esta base era mucho mejor que el tono gris o rojizo del bizcocho, para el realce de los colores.

Durante la dinastía Tang el procedimiento prácticamente no varió, pero sí se produjeron ciertas mejoras en él. La gama cromática se amplió, de forma que se han podido hallar hasta una docena de colores diferentes en una misma pieza⁴². Los intentos por lograr un mayor naturalismo desembocaron en una decoración en general más minuciosa. Se prestó más atención a los detalles, muchas veces insinuados mediante gráciles líneas de pincel, fig. 18. Las piezas de mayor calidad, por el rango del difunto y/o por su poder simbólico dentro del ajuar, podían llevar también aplicaciones de pan de oro o pan de plata sobre la policromía, fig. 32. Otras veces la técnica de la policromía en frío se combinaba, en una misma escultura, con la técnica del vidriado de plomo, y en particular del vidriado *sancai*.

Ya hemos tenido ocasión de resaltar que el vidriado de plomo aparece en China durante la dinastía Han y que estuvo destinado casi exclusivamente al ámbito funerario. Su uso se extendió en el norte hasta principios del siglo IV, pero luego, según indican los hallazgos, debió abandonarse. Reapareció no obstante casi dos siglos después⁴³. Durante el Periodo de División, las piezas con vidriado de plomo parecen escasas. Durante la segunda mitad del s. VI, hay más indicios que apuntan a un resurgir de esta tradición. Las razones de este abandono o de su

recuperación se desconocen. Se han esgrimido argumentos variopintos: un receso técnico debido a la inestabilidad política del periodo, o simplemente un cambio de gusto.

24. Jinete.

Dinastía Tang, s. VII.

Cerámica blanca con vidriado de plomo color pajizo y decoración sobre cubierta. 37 x 27,5 x 11,5 cm.

Colección Anthony M. Solomon.



A finales del siglo VI se imponen las figuras con un fino vidriado de plomo, casi transparente, de un característico tono pajizo, debido a su ligero contenido en hierro. Los vidriados verdes y marrones de la dinastía Han, más opacos, podían aplicarse sobre cascos rojizos y oscuros. Sin embargo este nuevo tipo de vidriado, por su transparencia, requería un bizcocho claro, cuanto más blanco mejor. A veces se recurría a un engobe sobre el que se aplicaba el vidriado. En ocasiones el vidriado se combinaba con toques de pintura en frío sobre cubierta figs. 19 y 24. Éste fue el vidriado más común durante la dinastía Sui y la primera mitad del siglo VII.

Si hay una cerámica vidriada característica de la dinastía Tang, es sin duda la conocida como ***Sancaitao***, literalmente “Cerámica Tres Colores”. Bajo este término se engloba en general toda la cerámica Tang con vidriado de plomo polícromo (de dos a cuatro colores), y en particular la decorada con tres colores: verde, amarillo y marrón.

El vidriado de plomo tiene la propiedad de absorber muy fácilmente los colorantes a base de óxidos metálicos. La paleta *sancai* básica estaba compuesta de verde intenso extraído del óxido de cobre y amarillo, ámbar y marrón del óxido de hierro. También se jugaba con el vidriado transparente, sin colorante o con un contenido mínimo de óxido de hierro, que dejaba ver el tono más blanquecino del bizcocho. Posteriormente se introdujeron el azul y el negro, aunque en pequeñas cantidades. El azul se obtenía a partir del óxido de cobalto con un ligero aporte de manganeso. Casi todos los autores coinciden en que el óxido de cobalto debió de importarse, probablemente de Persia, ya que no se ha podido identificar ningún yacimiento chino coetáneo⁴⁴. Por tanto debía ser caro. Quizá por eso se usaba con menor frecuencia y en pequeñas cantidades.

Un dato importante que se ha podido constatar recientemente es que la cerámica *sancai* sufría dos cochuras, al menos las piezas de calidad⁴⁵. El bizcocho se obtenía a aproximadamente 1100 °C. Luego se aplicaba el vidriado y se volvía a cocer, esta vez a una temperatura inferior, rondando los 900 °C. Para lograr los colores deseados, la cocción debía desarrollarse en atmósfera oxidante, ya que en

reducción el óxido de cobre puede variar hacia el rojo intenso y el óxido de hierro hacia el gris verdoso. La doble cocción reduce el riesgo de que la pieza se rompa durante su manipulación, se deforme en el horno o se craquele e incluso estalle si absorbe demasiado barniz. Esto último puede suceder si transcurre demasiado tiempo entre la aplicación del vidriado y la cochura. La doble cocción permite una buena adherencia del vidriado y una mejor demarcación de éste (siempre y cuando el bizcocho no haya sido cocido a una temperatura demasiado elevada, entonces el barniz tiende a escurrirse). Pero sobre todo tiene la ventaja de que tanto el barro como el barniz pueden presentar coeficientes distintos de contracción sin que esto plantee ningún problema.

Generalmente el vidriado *sancai* revestía barros blancos, cuero, o rosa pálido. Cuando el bizcocho era más oscuro se le aplicaba previamente un engobe blanco para resaltar la pureza y el brillo del vidriado.

Quizá lo más llamativo del vidriado *sancai* no sea su gama cromática, sin duda novedosa en conjunto, sino la manera de aplicar los colores. La tendencia del vidriado de plomo a correr ligeramente es la causa de la mezcla de colores que confiere a las piezas *sancai* esa apariencia tan exuberante. El barniz se aplicaba directamente por inmersión, a brocha, salpicado o por colada. En una misma pieza se podían combinar varias técnicas de aplicación diferentes. La propia fluidez del vidriado de plomo, si se controlaba, podía emplearse como recurso decorativo. Si el barniz se dejaba más líquido permitía efectos de salpicaduras y a menudo una relación imprevisible y muy apreciada estéticamente entre las zonas más lisas y las que presentan un mayor relieve. Sin embargo, si se trabajaba con un mayor grado de viscosidad se obtenía un revestimiento más espeso, pero menos brillante, que difuminaba los detalles del modelado. Una mayor viscosidad permitía también un mayor control de la colada.

Gran parte de las figuras funerarias combinan zonas con vidriado *sancai* y zonas sin vidriar. El efecto de contraste entre el vidriado y el barro dejado al desnudo era buscado deliberadamente. Para controlar la demarcación del vidriado se recubría la zona que se quería aislar con una película de cera y ésta impedía la adhesión del barniz. A este respecto Vainker, haciéndose eco de recientes

investigaciones, apunta que en algunas piezas se ha empleado caolín en polvo como aislante, en lugar de la cera⁴⁶.

Tanto en las figuras totalmente vidriadas como en las que están parcialmente cubiertas, los colores podían aplicarse sin mezclar, en zonas delimitadas por la propia forma de la figura, siguiendo los patrones tradicionales, por ejemplo la vestimenta de un determinado color, las crines del caballo de otro, la silla de un tercero, etc. También podían aplicarse libremente para obtener una apariencia confusa, impactante y aleatoria. Otras veces se combinaban los colores de dos en dos, un color de fondo y otro que formaba manchas irregulares encima. Y en otras ocasiones se aplicaba un color general a la pieza y luego se salpicaba con otro.

En el caso concreto de la escultura, sobre todo cuando se representan personas, era bastante común combinar el vidriado *sancai* con la policromía en frío, aplicada sobre el bizcocho o bajo cubierta. Lo más habitual era dejar los rostros de las figuras libres de vidriado y resaltar sus rasgos con trazos de color, fig. 84.

Muchos han querido ver en la nueva paleta *sancai* y en sus abundantes efectos decorativos influencias del trabajo en otros materiales, como los textiles de Asia Central o la platería de influencia helenística. Sin duda se pueden encontrar muchas similitudes estableciendo comparaciones. Estas influencias se perciben de forma más obvia en las vasijas, sobre todo en sus motivos decorativos y en las nuevas tipologías que se adoptaron en la dinastía Tang. Pero la escultura funeraria, quizá por su función bien asentada, permaneció prácticamente inalterable en su naturaleza. Aunque pudo modificar su paleta e incluir detalles decorativos de influencia exterior, fueron cambios muy superficiales, de apariencia más que de esencia.

Y hablando de funciones, algunos especialistas limitan el uso de la cerámica *sancai* al ámbito exclusivamente funerario argumentando que la mayoría de las piezas se han hallado en complejos funerarios. Refuerzan su argumento recordando la toxicidad del vidriado de plomo, poco recomendable para el ámbito doméstico.

Sin embargo otros autores sostienen que su uso no fue exclusivamente funerario. Watson defiende que debió cumplir además una cierta función utilitaria pues también se han hallado algunas piezas en lugares habitados, y fundamenta su escasa presencia en la vida cotidiana, en la existencia de cerámica a gran fuego con cubierta que respondía mejor a las exigencias domésticas y cuyo precio no debía ser forzosamente elevado. Además señala que, según recoge la *Historia de los Tang*, la técnica de los Tres Colores estaba también destinada a algunos objetos decorativos de palacio⁴⁷. Por su parte He Li apunta que además de los usos funerario y cotidiano la cerámica *sancai* solía regalarsse como presente o incluso como soborno, y era un agasajo común entre la corte Tang y sus estados vecinos⁴⁸. Todos estos usos se estarían refiriendo a objetos decorativos o utilitarios, y nunca a la escultura funeraria. Aún así hay que señalar que las alusiones a la cerámica con vidriado plomífero Tres Colores en los escritos Tang conciernen sobre todo al mobiliario funerario y a su disposición en las tumbas.

Por otra parte, la mayoría de la cerámica *sancai* se ha hallado en Shaanxi, donde estaba la capital, de esta provincia destacan los hornos de Yaozhou en Tongchuan. También se ha hallado *sancai* en buena medida en Henan, donde destacan por su calidad las piezas producidas en los hornos de Gongxian. Tanto los hornos de Tongchuan como los de Gongxian produjeron *sancai* para la casa imperial. Otros hornos ligados a la producción de *sancai* son los de Neiqiu, en Hebei. Con menos profusión se ha hallado *sancai* en Gansu, Hubei, Jiangsu, Liaoning, Shanxi, Hunan y Zhejiang, sobre todo en el norte de China.

La producción de las piezas *sancai* probablemente comenzó en la 2ª ½ del s. VII, pero alcanzó su apogeo durante la primera mitad del s. VIII. La fecha exacta de la introducción de la cerámica Tang *sancai* aún se desconoce. Hay que señalar no obstante que las piezas *sancai* más antiguas que se han descubierto son funerarias, pero no son esculturas sino objetos utilitarios. Las piezas excavadas más tempranas son de la tumba de Li Feng, príncipe de Guozhong, el decimoquinto hijo del emperador Gaozu. La tumba está datada en el año 675 d.C. y está situada dentro de la necrópolis de Xianling, en Fuping, Shaanxi⁴⁹. Aún es un vidriado algo burdo así que la técnica probablemente no empezó a madurar hasta el reinado de la emperatriz Wu Zetian (r. 690-704). Ya adelantamos que la

incorporación del color azul a la paleta *sancai* fue algo posterior, sin embargo hay algún ejemplo aislado más temprano, como los restos de vidriado azul en una pieza del ajuar del general Zheng Rentai (664 dC) en Liquan, Shaanxi⁵⁰.

Durante la primera mitad del siglo VIII el vidriado *sancai* se convirtió en la pieza estrella de los ajuares funerarios. Sin duda debió influir la restauración de la familia imperial Li, y las pomposas inhumaciones de todos los miembros deshonrados por la efímera dinastía Zhou. En las tumbas de los príncipes Yide y Yongtai aparecen los primeros ejemplos de escultura funeraria *sancai*. Durante cincuenta años la escultura *sancai* fue el referente en los ajuares funerarios de la élite. Las piezas, cada vez más y mejor elaboradas llegaban a sobrepasar el metro de altura. Y de repente, a partir de los años 50 prácticamente desaparecieron de los ajuares funerarios. Las razones de su desaparición son inciertas. Pudo deberse al repliegue político y económico tras la rebelión de An Lushan (755), a la desmantelación de los hornos de Henan y Hebei durante la rebelión⁵¹ o simplemente a un cambio de gusto a la hora de surtir los ajuares. Durante la última parte de la dinastía Tang se siguieron produciendo piezas *sancai* aunque en mucha menor medida y generalmente para la exportación.

La evolución de los gustos decorativos en la escultura funeraria Tang quedaría pues de la siguiente manera:

Con la instauración de la dinastía continúan elaborándose los modelos de tradición Han, con policromía en frío aunque más detallada. El gusto por el detalle debió justificar la pervivencia inicial de este tipo decorativo, pues hubo que esperar a alcanzar un grado de maestría mayor para poder realizar piezas vidriadas de plomo con precisión en los detalles. Estas figuras conviven con aquellas que combinan la policromía y el vidriado transparente o pajizo aparecidas en la dinastía Sui. Este tipo de decoración permitía detalles precisos y un atractivo lustre.

A finales del siglo VII comienza a producirse el vidriado *sancai* con cierta regularidad. La nueva paleta y el brillo de esta cubierta garantizaban su atractivo.

La cubierta brillante debió parecer sin duda más duradera y más lujosa, y no olvidemos que estos factores estaban ligados a la propia naturaleza del ajuar funerario. Los nuevos colores suscitaron pronto la atención de una sociedad de gustos cosmopolitas e innovadores. Y desde el punto de vista práctico, la aplicación del vidriado y la reducción de las superficies pintadas en frío, mucho más meticulosas, debieron ahorrar mucho tiempo en la producción.

Con la llegada del siglo VIII, una vez que dominaron la técnica del vidriado *sancai*, los ceramistas de la capital adoptaron por vez primera una coloración prácticamente abstracta en la escultura, lo que conlleva una concepción puramente cerámica. Las tumbas principescas de los primeros años del siglo VIII atestiguan la extendida preferencia por la cerámica *sancai*, el alto grado técnico alcanzado y la gran producción de piezas llevada a cabo. Hay que decir empero que fuera de la capital, los antiguos métodos decorativos permanecieron vigentes durante más tiempo. Por otro lado también cabe resaltar que el vidriado *sancai* era un objeto de lujo, y por tanto exclusivo de las tumbas de alto rango. Sin embargo se han hallado tumbas de este rango y periodo que albergan piezas *sancai* junto a otras decoradas sólo con policromía en frío e incluso ajuares integrados exclusivamente por piezas sin vidriar.

A mediados del siglo VIII declina la producción del vidriado *sancai* en la escultura funeraria y llegó a interrumpirse. No sucedió lo mismo con las vasijas, cuya producción continuó durante el resto de la dinastía. Tras la rebelión de An Lushan comenzó a percibirse un cambio de gusto, manifestado también en las técnicas decorativas de los *mingqi*, con una vuelta a estilos anteriores. Durante el último cuarto del siglo, la escultura funeraria en cerámica comenzó a realizarse en menor medida. En el siglo IX se percibe una preferencia manifiesta por la escultura funeraria en madera o metal frente a la realizada en cerámica. Paralelamente se fueron incluyendo en los ajuares otro tipo de piezas, bienes de uso real, realizados en materiales más costosos como el oro, la plata o los brocados.

5.4.

El caballo ideal.
La formación del
modelo estético a
través de los
Clásicos y los
maestros en el
arte de enjuiciar
caballos.

En la dinastía Tang el caballo aparece representado siguiendo un ideal estético que había sido forjado con el paso de los años. Este ideal estaba cimentado en un sinfín de significados de carácter simbólico y mitológico, algunos de los cuales pudimos reseñar en el capítulo anterior. Sobre esta cimentación se levanta un entramado de convenciones ligadas a la forma y a su representación, que en su conjunto conceptualizan y describen el modelo ideal de este animal. Esta estructura lejos de ser caótica, está articulada, siguiendo un orden interno en torno a ciertos parámetros. Uno de los más importantes es la pseudo-ciencia llamada *xiangma* o fisiognomía equina, es decir el arte de enjuiciar el carácter del caballo mediante el estudio de su apariencia física o fisonomía.

La fisiognomía equina arrastraba una larga tradición en China. Su origen, al igual que el de la fisiognomía humana o *xiangshu*, se remonta al Periodo de Primavera y Otoño (770-481 a.C.)⁵².

Uno de los textos sobre fisiognomía equina más antiguos apareció entre los manuscritos sobre seda de la tumba nº 3 de Mawangdui (*Mawangdui Boshu*) descubiertos en 1973 en Changsha, Hunan (168 a.C.)⁵³. Los investigadores lo han titulado *Xiangma jing* o Clásico de la Fisiognomía Equina. Aunque aún grandes fragmentos del texto permanecen indescifrables, se ha podido constatar una primera clasificación de los caballos en función de su calidad, que coincide con la clasificación que aparece en otros textos clásicos como el *Zhuangzi* y el *Liezi*⁵⁴. Aunque sin duda el manual de referencia es el *Qimin yaoshu* (Essential Arts of the Common People/ Essential Techniques for the Peasantry), redactado por Jia Sixie probablemente durante la dinastía Wei Oriental (534-549), y en concreto su capítulo sexto.

Además de recoger los planteamientos de la propia disciplina los textos clásicos también mencionan a sus más notables expertos. De todos ellos el que gozó de más renombre fue Sun Yang, que vivió en el siglo VII a.C. En reconocimiento a su extraordinaria comprensión y conocimiento de los caballos, fue apodado Bole, nombre chino de la constelación occidental de Escorpio, regida por los caballos celestiales⁵⁵. Estos primeros maestros probablemente transmitían sus conocimientos oralmente. No hemos conservado -ni tenemos referencias de que lo hubiere- ningún corpus coetáneo que recoja íntegra esta doctrina. En cambio aparecen muchas referencias a Bole en textos posteriores, como el *Lüshi chunqiu* [Lü-shih ch'un-ch'iu, s. III a.C.] donde se afirma: “Vale más un único Bole que diez caballos superiores”⁵⁶, haciendo referencia a la agudeza de su juicio. Bole evaluaba la estructura ósea de un caballo, sus proporciones y la forma de sus diferentes partes para detectar talentos ocultos que un juicio menor no habría reparado. Su reputación era tal que en el mercado de caballos, una simple mirada de Bole a un caballo automáticamente subía su precio.

La fisiognomía equina combina conocimientos veterinarios y conceptos metafísicos, como la Teoría de los Cinco Elementos o la interacción del *Yin* y el *Yang*. A grandes rasgos se basa en la concepción del cuerpo del caballo como un mapa del cosmos, donde se pueden leer las fuerzas y los procesos naturales. Se estudia pues la morfología del caballo y de cada una de sus partes, sus órganos y las relaciones existentes entre ellos, sus capas y las marcas particulares, su edad a través de las arrugas de su hocico y de sus dientes, etc. Un buen fisiognomista debe estudiar cada una de estas características y ser capaz de interpretarlas, desentrañando todo el significado oculto que subyace detrás. Esto último sólo será posible si verdaderamente entiende la esencia misma de la naturaleza del caballo, sólo así su capacidad y su potencial le serán desvelados.



25. Caballo de bronce galopando sobre un ave o caballo volador.

Dinastía Han Oriental (186-219d.C.)

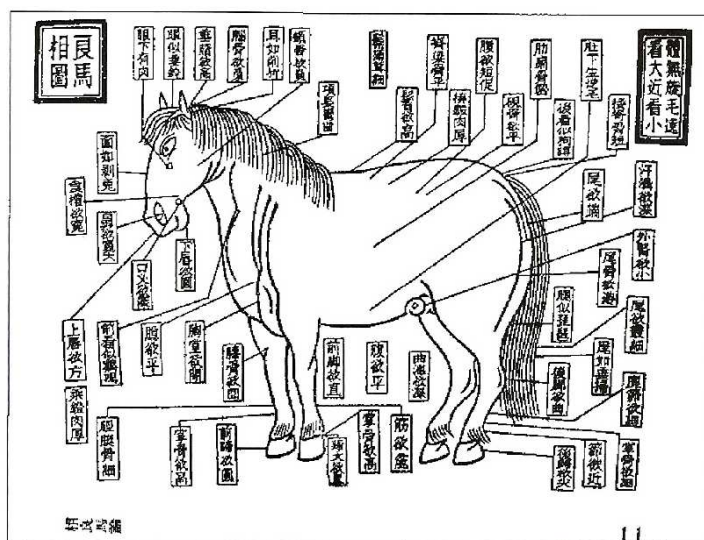
Bronce. 35.5 x 45 cm.

Hallado en 1969 en Leitai, Wuwei, provincia de Gansu.

Gansu Provincial Museum.

Para facilitar la transmisión de estos principios algunos maestros se apoyaron en modelos. Según recoge el *Hou Hanshu* durante el reino de Han Wudi (r. 141-87 a.C.), un maestro de la fisiognomía equina, Dong Menjing, mandó fundir un caballo de bronce que sirviera de modelo del caballo ideal⁵⁷. El emperador lo mandó erigir frente a una de las entradas del Palacio Imperial que acabó adoptando el nombre de “Puerta del Caballo Dorado”⁵⁸. Unos años después, en el 45 d.C, tenemos constancia de que el general Ma Yuan, también reputado maestro en el arte de enjuiciar caballos, mandó fundir un modelo de caballo ideal, de más de un metro de altura, a partir del bronce de unas campanas, obtenidas como botín de guerra. Al general se le atribuye la obra *Tongma xiangfa* (The Method of Physiognomy of the Bronze Horse) redactada en el siglo I d.C. y recogida en el *Hou Hanshu*. Según algunos expertos⁵⁹ uno de estos modelos de bronce podría ser el célebre “Caballo volador” hallado en la tumba de un comandante militar de la familia Chang en Leitai, Gansu. La escultura representaría entonces el caballo ideal según el *xiangma*, un caballo superior o celestial, que en esa época, tal y como vimos, se creía encarnado en los mejores ejemplares de Fergana, fig. 25.

Como ya comprobamos en el capítulo anterior, la dinastía Tang fue un periodo fecundo para la representación pictórica del caballo. Los pintores debían aprender el arte de la fisiognomía equina de los grandes maestros, y muchas veces pintaban modelos ideales siguiendo sus indicaciones⁶⁰. Estos modelos a veces se incluían en los catálogos coetaneos de obras y autores más relevantes, sirva de ejemplo la obra “*Xiangma tu*” (Illustrated Horse Physiognomy) que recoge el *Xin Tangshu* (New Tang History) en la misma categoría bibliográfica que las obras de Han Gan⁶¹. A medida que evolucionan las técnicas de impresión, los manuales sobre *xiangma* se hacen acompañar de ilustraciones de apoyo para el alumno, fig. 26.



26. "Diagrama de la fisiognomía de un caballo superior"

Xilografía.

Aparece en la obra *Simu anji ji*.

(The Master of the Herd's Collection of Ways to Relieve Ill Horses), atribuida a Li Shi (pp. S. IX d.C.).

La presente edición, (*Beijing: Zhonghua shuju chubanshe*, 1957), con anotaciones de Xie Chengxia, está basada en una edición de 1504 de la Biblioteca de Nanking.

La ilustración es sólo uno de los modelos gráficos utilizados como guía en el estudio del *xiangma*.

En este caso recoge los puntos principales que hay que observar para enjuiciar un caballo.

Sin embargo, lo que en principio comenzó como una ciencia para poder distinguir los caballos de calidad superior, acabó convirtiéndose en un instrumento para la crítica del ser humano y en particular para la crítica de las políticas imperiales⁶². En la literatura y en el arte, los eruditos equiparaban las vicisitudes de sus vidas con las de los caballos. La fisiognomía equina era bien conocida por pintores, críticos y poetas, quienes muchas veces se sirvieron de ella para establecer juicios de valor fuera del campo artístico. Una de las sentencias más elocuentes en este sentido aparece recogida en el *Xuanhe huapu* y la pronuncia el príncipe Li Xu [Li Hsü], sobrino de Tang Taizong, pintor y entendido en el arte de representar caballos:

“Aquellos que gustan de pintar caballos los toman como una metáfora, pues también en la variedad de méritos/estados del hombre aparecen el agotamiento, la fortuna y la indecisión. Y así, los caballos se convierten en el espejo de los que buscan ascender en la sociedad. Mas no sólo los pintores utilizan este camino, también los poetas han encontrado esta manera de transmitir sus sentimientos”.

63

Sin duda alguna, una de las frases célebres que más ríos de tinta hizo correr, la dejó escrita el poeta Du Fu (712-770) comentando la obra del pintor Han Gan, cap. IV, fig. 20:

Han Gan, su discípulo, ha penetrado pronto en su dominio;
Sabe también pintar caballos de forma exhaustiva.

Gan pinta solo la carne, no los huesos;

De esta manera el alma de los nobles corceles se marchita y se pierde⁶⁴.

Estos versos suscitaron un ardiente debate entre poetas y estetas de la dinastía Tang que continuó vigente durante las dinastías posteriores, y que aún hoy en día intriga a los estudiosos de esta materia. El debate enfrentaba a los que adivinaban en las palabras del poeta una crítica a la mediocridad de Han Gan con los que defendían lo contrario, que la obra de Han Gan era sublime, porque había alcanzado el Dao, que en sus caballos aparecía lo trascendental, que era capaz de representar el espacio y el tiempo. Otros han querido ver en las palabras de Du Fu una crítica velada a la política laxa de los Tang, cuyos caballos imperiales reflejaban el abandono de las campañas militares a favor de una vida disoluta⁶⁵.

La dinastía Tang hizo escuela en el campo de la crítica estética y estos debates, en los que participaban fisiognomistas, pintores, poetas, estetas y eruditos, con mayor o menor implicación política, continuaron celebrándose en las dinastías posteriores⁶⁶.

La representación del caballo durante la dinastía Tang responde en gran medida a una tradición antigua. La fisiognomía equina, con el paso de los siglos, había creado un modelo ideal y un patrón que establecía las concordancias entre forma y significado. Un modelo fuertemente arraigado en la memoria estética Tang.

5.5.

La estética Tang. El *qiyun shendong* y la evolución estilística.

Ya anticipamos en la introducción que un correcto análisis de la forma debía realizarse una vez aprendido el significado, la función y el contexto de la creación. Hasta ahora hemos indagado sobre las creencias que han determinado el origen de la escultura funeraria, hemos establecido su función dentro del ritual funerario y su emplazamiento físico. También hemos intentado desgranar el significado ontológico del caballo y de la figura ecuestre y su evolución intentando abarcar los aspectos mitológico, histórico e iconográfico. Y por último hemos considerado el material, su elección, sus cualidades plásticas y el nivel alcanzado en la dinastía Tang dentro de la evolución de las técnicas cerámicas en China. Sin embargo, antes de adentrarnos en el análisis formal de las obras seleccionadas, debemos hacer una mención a uno de los rudimentos básicos de la crítica estética de la dinastía Tang: el *qiyun shengdong* [ch'iyün shengtung]. Este concepto fue formulado por Xie He [Hsieh Ho], **crítico e historiador del arte**, probablemente durante la dinastía Liang en los albores del siglo VI a.C.⁶⁷, en la introducción a su obra *Gu Huapin Lu*. Desde entonces ha sido un concepto básico de la Teoría del Arte en China y una herramienta fundamental para la crítica estética de todo el arte chino posterior. El *qiyun shendong* es la primera de las Seis Técnicas de la Pintura⁶⁸:

“Primero, la creación de un tono y una atmósfera semejantes a los de la vida; segundo, la construcción de una estructura por virtud del trabajo del pincel; tercero, la representación de las formas de los objetos tales cuales son; cuarto, un apropiado colorido; quinto, la composición; y sexto, la transcripción y la copia.”⁶⁹

El primer enunciado constituye el fin último de la pintura y por extensión el de cualquier forma artística. *Qiyun*, en palabras de Lin Yutang, tal y como la usan los chinos, significa *tono y atmósfera*, y *shengdong* es un adjetivo que significa *plenamente vivo, en movimiento, semejante a la vida misma*⁷⁰. Así pues la consecución de este tono y atmósfera vitales debe ser, antes que la verosimilitud, el fin mismo de la obra de arte. La traslación de esta expresión al lenguaje escultórico podría enriquecerse con términos como expresividad, ritmo, emoción y animación. La apariencia de la escultura debe responder a la representación de la naturaleza interna de lo representado, de su esencia espiritual. La escultura no puede ser una reproducción inánime, sino una representación viva.

Durante la dinastía Tang, el *qiyun shengdong* era un criterio primordial para juzgar la calidad artística. El maestro Jing Hao [Ching Hao], que vivió el cambio dinástico de Tang a Liang, en su *Conversación sobre el Método* o *Bifa ji* [Pifa Chi] (pp. s. X), manifiesta lo siguiente:

“[...] En la pintura existen seis elementos esenciales: primero, el espíritu (*qi*); segundo, el estado anímico y la atmósfera (*yun*); tercero, el pensamiento; cuarto, la escena; quinto, el trabajo de pincel; y sexto, el trabajo de tinta.

[...] Una semejanza es lo que se obtiene cuando se reproduce la forma de un objeto y se deja a un lado su espíritu (*qi*). *Zhen* [chen] (realidad, esencia real) significa que uno ha captado tanto la forma como el espíritu. Cuando el espíritu queda fuera de la forma, ésta está muerta.”⁷¹

En innumerables ocasiones se ha recurrido al *qiyun shengdong* para abordar el análisis estético de escultura funeraria anterior a la dinastía Tang, sobre todo aquel tipo de escultura menos naturalista y más expresionista, si se nos permite emplear este giro⁷². Como seguidamente veremos, en la escultura Tang se aprecia un marcado interés naturalista. Esto no significa que no se tuviera en cuenta el *qiyun shengdong*, sino todo lo contrario. Podremos percibir sin duda alguna, una

intención clara para dotar a la escultura de expresión, para capturar la emoción del momento y acentuar un naturalismo espontáneo.

Desde un punto de vista general, y de forma gradual a medida que avanzamos en el tiempo, podemos establecer ciertas características comunes a la estatuaria funeraria Tang. El pronunciado sentido del volumen, propio de la dinastía Sui, se fue suavizando. Comenzó a prestarse más atención a la proporción de las figuras. Se luchó por conseguir estructuras armónicas, que guardaran una relación más proporcionada entre sus diferentes partes y el todo. Esta búsqueda de proporción se extendió también a la constitución del propio ajuar, codificando una jerarquía aplicada a todos los niveles de relación de la imagen: tipologías, orden, emplazamiento, etc.

En la representación de las figuras se puso especial interés en la definición de la anatomía, y en que ésta se percibiera de forma sensible. Para ello los elementos superfluos como ropajes, jaeces y demás adornos, tan necesarios para manifestar la función de cada representación, se modelaron sin ocultar las anatomías. Servían por el contrario para insinuarlas y, en muchos casos incluso, para potenciarlas.

Otra singularidad que caracterizó los *mingqi* Tang fue la armonía conseguida entre volumen, estructura y superficie. La cualidad más sobresaliente del modelado fue la suavidad. Los contornos quedaron bien definidos a voluntad, pero de transición agradable.

De acuerdo con el principio del *qiyun shendong* los artistas se esforzaron porque sus figuras reflejaran su naturaleza interna con toda la vivacidad posible. Buscaron en todo momento que resultaran vitales, que dejaran traslucir su espíritu. Aún cuando estuvieran detenidas, sugerir el movimiento propio de un ser animado. Intentaron capturar la emoción del momento. Consecuentemente las poses se fueron relajando, perdieron rigidez y hieratismo que sustituyeron por unas maneras más libres y naturales. Le dieron mucha importancia a los detalles del rostro encaminados a acentuar la expresión de la figura, y no tanto su retrato. Rostros, poses y actitudes iban encaminados a representar un momento concreto, como congelado en el tiempo. Un instante fugaz que quedaría sin embargo perpetuado.

El resultado son representaciones menos forzadas, más naturales. No obstante exhibieron un marcado gusto por el detalle, pero plasmado con delicadeza, sin que alterara la impresión general de las figuras.

Por otra parte hay que resaltar la variedad tipológica alcanzada, una variedad sin precedentes, que no sólo se percibe en el conjunto de los tipos que integraban un ajuar, con nuevas incorporaciones, sino que además se aprecia en cada uno de los tipos en particular. Dentro de una misma tipología las representaciones adoptan una gran variedad de formas, actitudes, elementos decorativos, etc. Como seguidamente veremos, las representaciones del caballo y de la figura ecuestre son paradigmáticas en este sentido.

Ya señalamos en el capítulo III (3.5) el cambio de intencionalidad que se percibe en los ajuares Tang y cómo la sofisticación y el lujo se convirtieron en los nuevos símbolos de la clase social privilegiada. El cosmopolitismo que caracterizó a la dinastía Tang también quedó explícito en la escultura funeraria. Se manifestó en el gusto por lo exótico, de modo que muchas figuras aparecen con indumentarias turcas, partas o sogdianas, con objetos importados de Asia Central o luciendo motivos decorativos de origen extranjero. Otras veces aparecen realizando actividades importadas y adoptadas por la alta sociedad Tang, pasatiempos como la caza o el polo, mostrando la relevancia de su posición. También, por supuesto se representaron extranjeros. Las figuras más abundantes representan encargados del cuidado de los animales, sobre todo palafreneros y camelleros, pero también hay comerciantes, cazadores, juglares, músicos, etc. Los extranjeros más numerosos son los *huren*, oriundos de Asia Central y de cualquier condición. Todos ellos coinciden en presentar unos rasgos faciales duros, con la nariz muy exagerada y los ojos grandes y algo saltones. Estos tipos de figuras se han hallado en ajuares difundidos por todo el imperio Tang, de manera que no se limitaron al área de la capital. La circulación de las ideas artísticas entre los diferentes centros de producción era facilitada por los intercambios comerciales y por la hegemonía política de China.

Dentro de la evolución estilística de las figuras se pueden distinguir cuatro fases principales. Las figuras de principios del siglo VII son, en general, más rectas y delgadas. Todavía herederas del estilo frontal, simétrico e inmóvil característico del Budismo y del Periodo de División. Poco a poco irán ganando en volumen y liberándose de esa rigidez inicial. La primera mitad del siglo VIII representa la fase de mayor esplendor, donde se aprecian ya en plenitud las características descritas anteriormente. Durante el segundo cuarto del siglo VIII, en el reinado de Tang Xuanzong y desde su concubina Yang Guifei (Yang Yuhuan 719-756), se imponen las figuras rellenas. Los volúmenes se redondean, los contornos se hacen vaporosos y las formas, menos compartimentadas, ganan en rotundidad. A mediados del siglo se había solucionado ya cualquier problema que pudiera afectar a la representación, tanto a nivel formal como técnico. Así que las piezas se caracterizan por un estilo más libre y más plástico. A partir del reinado de Tang Dezong decae la presencia de la cerámica en los ajuares, a la par que su calidad.

Todo lo que hemos mencionado hasta ahora en este apartado puede aplicarse en general a todas las tipologías que integraban el ajuar funerario Tang. Pasemos ahora a analizar con más profundidad el caso del caballo y de la figura ecuestre.

5.6.

La escultura
ecuestre Tang.
Descripción y
catalogación de
piezas
representativas.

A la hora de determinar la iconografía de una figura ecuestre aislada, la mayor parte de la información va a provenir del análisis pormenorizado de tres elementos: el caballo y su actitud, el equipo, y el jinete (siempre que éste aparezca).

5.6.a. El caballo.

El periodo Tang marca uno de los grandes momentos en la historia del caballo en China. Tal y como sucedió en la dinastía Han, este apogeo quedó plasmado también en manifestaciones artísticas de toda índole y particularmente en el arte funerario, donde se constituyó en símbolo esencial.

Dentro de la estatuaria funeraria Tang, tanto el caballo como la figura ecuestre aparecen con gran frecuencia y sus representaciones alcanzan una calidad plástica excepcional. La importancia de la remonta y la mejora de las razas caballares pudieron percibirse en el nuevo canon estético generado. Hemos visto que la preponderancia del caballo en la vida social, política e intelectual de este periodo generó un gran afecto por este animal y propició una observación penetrante de su carácter y una atención exacta a los detalles de su anatomía. Todos estos aspectos se reflejaron en la concepción estética del caballo en la escultura. Los artistas buscaron traducir el movimiento del caballo mediante el modelado anatómico de su musculatura y la expresión de su equilibrio. Siguiendo la corriente general de la época, se le mostró orgulloso en todo tipo de actitudes y posturas, en la caza, en el polo o en las ceremonias, desde galopando o encabritado hasta en la tensa quietud de la atención.

Las representaciones del caballo solo, sin jinete, son herederas de una tradición milenaria. Consecuentemente su significado está imbuído de una carga simbólica mayor que la del caballo montado, suelen presentar un marcado carácter alegórico y están más sujetas a convencionalismos de larga tradición. A menudo poseen una naturaleza ceremonial, careciendo, en la mayoría de las veces, de todo aire frívolo, lúdico o superficial que, como veremos, puede reflejar la figura ecuestre.

Normalmente representan el poder o el rango social del difunto. Pero también es en este tipo de representaciones donde se encuentran más alusiones a las cualidades de la naturaleza equina y más paralelismos con las virtudes humanas.

El canon estético varió notablemente a medida que fue avanzando la dinastía, (sobre anatomía equina, consultar anexo IV).

Las imágenes del siglo VII nos presentan caballos de cabeza cuadrada y voluminosa, figs. 18-20 y 27. De sienes poco marcadas y frente ancha. La cara era igualmente ancha, los ojos grandes y la nariz con tendencia a presentar un extremo de ternera. La cabeza se inserta en el cuello en posición más bien vertical. Los cuellos suelen ser potentes y bastante anchos. Eran en general caballos de anatomía compacta y formas redondeadas. De pecho ancho y altos de agujas, con las espaldas poderosas, el vientre proporcional al tronco y la grupa redonda.

Los remos se caracterizan por ser muy robustos. Las manos suelen ser algo estaquilladas, de caña gruesa, rodilla empastada y de cuartilla corta. Los remos traseros son anchos y poco definidos, pero a medida que iba avanzando el siglo la babilla se fue insinuando y el corvejón se fue descarnando a la vez que se acodaba. Las figuras del siglo VII suelen presentar defectos de aplomo porque los cascos delanteros están ligeramente adelantados para asegurar la estabilidad de la figura.

Los detalles anatómicos se insinúan mediante la incisión algo brusca de líneas, que coinciden con los rasgos más sobresalientes de la morfología del animal. Desde el punto de vista técnico, la transición entre las partes es aún algo abrupta, particularmente en las uniones de las extremidades con cuerpo y sobre todo a la altura del codo.

Con la llegada del siglo VIII, sin embargo, los escultores comenzaron a permitirse ciertas licencias. Alteraron la proporción anatómica, aumentando o reduciendo ciertas partes del caballo. Estas deformaciones fueron constituyendo un nuevo canon estético, más estilizado, más dinámico. La nueva morfología responde a su vez al nuevo ideal del caballo Tang: un animal noble y temperamental, ágil y veloz a la par que potente.

Si analizamos con detalle la anatomía del nuevo caballo podemos concluir que lo que representan no es un caballo para uso militar, un carguero de guerra potente y resistente como los seis corceles de Tang Taizong, sino un caballo de silla mucho más ligero, con una estructura similar a la de los caballos de carreras y una morfología más próxima al caballo árabe. El nuevo ideal responde, una vez más, a los usos de una sociedad que vive un periodo estable y próspero.

Poco a poco los escultores fueron alargando la altura del cuello del caballo y reduciendo el tamaño de su cabeza, fig. 28. Las cabezas de este nuevo modelo estético son pequeñas en relación con el cuerpo pero bien proporcionadas en sí mismas. De perfil recto, y en algunos casos ligeramente acarneradas. La piel que las recubre es fina, dejando ver la estructura ósea. La frente es suficientemente ancha y las sienes están bien marcadas. Suelen ser bastante altos de copete. Los rasgos de la cabeza traducen también la psicología del animal. Los ollares suelen estar dilatados, signo claro de poseer temperamento. La boca está generalmente entreabierta, mostrando carácter y a veces incluso relinchando. Las orejas pequeñas y bien puestas, de buena vela, expresivas y en actitud inteligente, de alerta. Los ojos son grandes, bien abiertos y muy vivos. Normalmente sostienen la mirada de forma persistente, como los caballos leales.

Paralelamente fueron acentuando los giros del cuello y acrecentando su tensión, multiplicando el repertorio postural. Predominan los cuellos de pichón o de cisne. A principios de la dinastía era más común representar las cabezas en ángulo recto con el cuello. En el siglo VIII se optó más bien por ángulos agudos u obtusos, más dinámicos.

Este caballo tiene el pecho potente, generoso pero no demasiado ancho y con mucha profundidad, características propias de los caballos de carreras ⁷³. Acentuaron también su inclinación dorsal, permitiendo un galope mucho más cómodo para el jinete. Las grupas oscilan entre largas y horizontales, como las del caballo árabe, y oblicuas o redondas cuando se representa al animal galopando. La mayoría son caballos anquirredondos, con ancas bien formadas. La cola suele estar inserta alta, también como en la raza árabe.

Los escultores alargaron sus extremidades y a la vez las afinaron. Pusieron un empeño especial en la descripción morfológica de los remos, sabedores de que de su solidez, longitud y buena situación dependerán todas las prestaciones del animal. Les representaron con las espaldas largas y oblicuas y los brazos esbeltos, características propias de los animales veloces. El nuevo caballo Tang suele ser de caña lavada, dejando ver un tendón sano y uniforme, con una correcta separación del hueso. Las cuartillas se alargaron y se redujo su ángulo de inclinación con

respecto del menudillo, todo lo que permitían los apoyos de la figura. Con respecto a las extremidades abdominales, los muslos se representaron bien desarrollados y las babillas amplias y bien delimitadas. Conscientes de la importancia de esta región en el trabajo de impulsión, casi todos los caballos aparecen enjutos de corvejones, con espolones acentuados, con articulaciones secas o descarnadas que delatan la estructura ósea y cuerdas tendinosas robustas y potentes. Además, las figuras dejan ver unos cascos duros y resistentes, y generalmente prolongados, lo cual, desde el punto de vista técnico, refuerza los apoyos. Además de todo esto, los escultores redujeron la distancia entre los cascos posteriores y los anteriores, por lo que el equilibrio de la figura se vio ligeramente modificado. Se obtuvieron formas más cerradas en su parte inferior, con mayor sensación de movimiento y extendieron el dinamismo a todos los elementos de la figura, incluso a las bases, adaptando su forma a las características concretas de cada figura.

En el modelado puede percibirse generalizada una mayor atención a las referencias del natural. Un esfuerzo particular en reflejar los detalles de la anatomía de forma precisa pero espontánea. Optaron pues por definirlos a través de su modelado en relieve y no tanto mediante la incisión de líneas. Y buscaron en todo momento la integración de los volúmenes, cuya transición se produjera de manera natural, sin forzar las uniones entre las partes.

La impresión general es de un dinamismo mucho más acentuado que en el siglo anterior, y que se extiende al más mínimo detalle de la figura. Se aprecia la búsqueda de una representación expresiva, acorde con el principio del *qiyun shendong*. En este sentido las piezas están imbuidas de una tensión general que se manifiesta en el gesto del cuerpo y en la expresión del rostro. Todos los detalles de la representación van encaminados a dejar entrever el carácter del caballo, su temperamento, su fuerza interior. También buscaron representar la particularidad de cada caballo. Para ello, aunque se partiera de moldes comunes, cada figura se terminaba con detalles exclusivos, tanto en el modelado como en la policromía, aprovechando todos los recursos expresivos que permite cada técnica decorativa y cada tipo de cubierta, y explorándolos con una libertad sólo hasta entonces conseguida.

27. Caballo ensillado.

Dinastía Tang, primera mitad del siglo VII d.C.

Cerámica con vidriado *sancái*. H 36 cm.

Colección Michel Calman. MA 3995. Musée National des Arts Asiatiques-Guimet.





28. Cuatro caballos. Dinastía Tang (probablemente siglo VIII.....)

Cerámica con restos de policromía en frío. H 44 - 55 cm.

Excavado en 1966 en la fosa 10, Xi'an, Shaanxi.

Shaanxi Provincial Archaeological Research Institute.

Las sillas son independientes. Originalmente llevaban insertas la crin y la cola, ambas en pelo natural, en una acanaladura a lo largo del cuello y un orificio en el nacimiento del apéndice caudal.

5.6.b. El equipo.

A. El caballo sin montura.

Durante la dinastía Tang el caballo cuando no se representa montado puede representarse con arneses o sin ellos. Cuando aparece sin ensillar, el caballo suele representarse parado de pie⁷⁴. Muchas veces lo hace de la mano de un palafrenero, que a menudo es extranjero y casi siempre de origen centroasiático, fig. 29. La alta sociedad Tang solía emplearlos para cuidar y entrenar a sus caballos, conscientes de su habilidad, heredera de una tradición centenaria. Lo más habitual, tal y como indica la postura de las manos de los palafreneros, es que el caballo llevara un arnés de sujeción, probablemente una cabezada, que sostendría el palafrenero. Este arnés debió estar realizado en un material perecedero, quizá un cordón de origen vegetal o una cinta de cuero. Hay que resaltar no obstante el hallazgo de algunos elementos metálicos propios de guarniciones, en miniatura, en la tumba de Dugu Sizhen en el área de Xi'an. Dugu Sizhen, cuya tumba está datada en el 698, era un miembro de un prominente clan de origen Xiongnu, emparentado con la familia imperial Tang. Estos hallazgos corroboran que algunos de estos caballos llevaban en su día guarniciones con elementos metálicos⁷⁵.

En este tipo de representaciones el caballo aparece en todo su esplendor. Nada oculta su naturaleza, y tanto su anatomía como su carácter se aprecian al desnudo. Esta iconografía parece responder sobre todo a un deseo de exhibir las posesiones del difunto y de hacer alarde de su gusto refinado.

Otras veces los caballos aparecen en parejas, y en actitudes diferentes, pero ambas muy libres, por ejemplo uno agachando la cabeza casi hasta tocar sus cascos, y el otro relinchando, con la cabeza apuntando al cielo, fig. 38. Parecen obvias las alusiones a la naturaleza salvaje del caballo, con todo el significado que ésta acarrea. También hacen referencia a la tierra, a las grandes extensiones de pastos, a la comunión con la naturaleza. Y por otro lado nos remiten a la vida en libertad, al

origen y a la esencia. La intención de esta iconografía encuentra su correlato en la pintura, en aquellos largos rollos de seda donde se pintaban caballos en mil y una actitudes, como el famoso “Rollo de los cien caballos”, cap. IV, fig. 19.



29. Caballo con palafrenero extranjero.

Dinastía Tang.

Cerámica con restos de policromía en frío. Palafrenero, H. 60 cm. Caballo: 80 x 66 cm.

Excavado en 1987 en Hansenzhai, Xi'an, Shaanxi.

Shaanxi History Museum.

Las representaciones de caballos sin montura son además idóneas para que el escultor experimente con las pátinas, sobre todo con los vidriados *sancai*. En busca del mismo naturalismo expresivo que había guiado el modelado, exploraron la paleta de los vidriados y los efectos decorativos que se podían obtener variando la técnica de aplicación. Intentaron pues aproximar los tonos de las cubiertas a los

matices reales de las capas equinas. Explotaron así toda la gama del hierro para representar caballos bayos, alazanes, castaños, overos o ruanos. Con el azul simularon los grises, los tordos y sus particularidades (rodados, etc). La forma de aplicar el barniz variaba en función de los detalles concretos que iban a caracterizar a cada caballo. Si estaba calzado, por ejemplo, interrumpían el vidriado a la altura deseada. También podían jugar con la viscosidad del barniz, dejando alguna zona con un barniz menos opaco, para representar un cordón ancho en la cabeza o un caballo de vientre lavado, figs. 36 y 37. Para los cabos, la crin y la cola, normalmente elegían un color y un efecto diferente del resto de la figura. De esta manera podían conseguir caballos de crines lavadas o mezcladas. Todos estos recursos eran empleados una y otra vez para reproducir cualquier particularidad que pudiera presentar un caballo, aquello que a la postre garantizaba su exclusividad.

No debemos pensar, no obstante, que la elección de una capa y unas características determinadas era algo aleatorio. Según tenemos constancia, el color de un caballo era determinante ya en los sacrificios rituales de la Edad del Bronce. Si el sacrificio iba dirigido a un emperador asociado a una de las direcciones, se coordinaba el color del caballo que iba a ser inmolado con el color de la dirección correspondiente. Aunque estos datos no se pueden corroborar a nivel arqueológico puesto que no quedan restos de la piel de estos caballos inmolados, sí conservamos fuentes literarias que recogen información sobre las asociaciones conferidas a las capas y un extenso vocabulario para describir gran variedad de características y accidentes en las capas desde tiempos remotos⁷⁶. En el caso de la estatuaria Tang aún no podemos establecer pormenorizadamente estas asociaciones. Conocemos ejemplos concretos que muestran caballos con capas extraordinarias que sin duda encierran una simbología especial, como el caballo de la tumba de la princesa Yongtai en Qianxian, Shaanxi. fig.38. Conocemos también algunos caballos inmortalizados en pintura cuyas capas evocaron las líneas de calígrafos y poetas posteriores, como la “criatura salpicada de nubes” a la que alude el calígrafo Wu Guan (1435–1504) haciendo referencia al caballo que inspiró la obra “Horse and Groom” de Zhao Yong (1289-¿), hoy en la Freer Gallery of Art⁷⁷. Queda pues todo un campo abierto a la investigación, que abarque las concordancias entre los rangos de los propietarios de las tumbas, las capas de los caballos de su ajuar y las asociaciones a las que éstas remiten.

B. El caballo ensillado. El equipo básico y sus usos.

La escultura ecuestre proporciona un interesante campo para el estudio de la equitación y de su evolución, convirtiéndose así en un importante referente de gran valor antropológico. Su tridimensionalidad hace de ella una fuente de información gráfica mejor que cualquier otra porque ilustra a la perfección los equipos desarrollados para la equitación y su evolución.

Hemos podido comprobar la relevancia que tuvo la equitación durante la dinastía Tang, tanto a nivel militar como a nivel social. El estudio de los equipos a través de la escultura funeraria nos va a permitir ahora comprobar su grado de desarrollo.

Desde los primeros indicios de la práctica de la monta en los Estados Combatientes ⁷⁸ hasta la dinastía Tang, los equipos habían evolucionado ostensiblemente⁷⁹. El diseño de las bridas (*luotou*) Tang no difiere demasiado del que se empleaba en la dinastía Qin, según constatan los restos hallados junto a los caballos del mausoleo de Qin Shihuang.

La cabezada Tang generalmente se componía de testera (*xiangdai*), frontalería (*edai*), muserola (*bidai*), ahogadero (*yandai*) y carrilleras o montantes (*jiadai*), sobre los equipos empleados por los Tang consultar anexo V. Sobre las riendas tenemos menos información, porque en muchas de las figuras estaban realizadas en un material perecedero (cuero, cuerda...). No obstante debían utilizar diferentes tipos a juzgar por las representaciones que aparecen en murales de la tumba de Li Xian o en los relieves de los Seis Corceles de Tang Taizong, cap. IV, figs. 30, 31, y 22-27. Parece que empleaban una suerte de tijerilla o gamarra, desde la cabezada al pecho petral o a la cincha, para evitar que el caballo despape, y también una especie de riendas de atar, desde la montura hasta la cabezada o la embocadura pasando por el costado del cuello, para ayudar al caballo a mantener una correcta posición de la cabeza.

Las embocaduras podían constar de bocado (*xian*) y filete (*biao*), fig. 30. Todas las guarniciones (salvo las embocaduras) debían ser de cuero, aunque a veces también llevaban adornos de jade, metal u otros materiales, fig. 18⁸⁰.



30. Bocado (*xian*).

Dinastía Tang..

Hierro, largo: 22 cm.

Hallado en 1972 en Bianjiazhuang, Longxian,
Shaanxi. Shaanxi Longxian County Museum.

La silla de montar (*an*) Tang estaba perfectamente desarrollada⁸¹. Su estructura consistía en un arzón (*anqiao*), probablemente de madera. El borrén delantero (*qianqiao*) era ligeramente más alto que el trasero (*houqiao*), fig. 27. Durante la dinastía Tang los arcos se inclinaron y disminuyeron su altura para facilitar la monta. Los faldones son pequeños, figs. 17, 27 y 28. La silla se colocaba sobre una manta o sudadero (*anru*). A veces también bajo la silla se colocaba otra manta que aparece recogida con el término, algo confuso, de *zhang ni*, que en origen servía para proteger la vestimenta del jinete. Este elemento, incorporado tras la dinastía Han, debía de estar realizado en materiales semirrígidos como el cuero⁸².

La silla se ajustaba al caballo a través de tres arneses de sujeción: el pecho petral (*pangxiong*), la cincha (*fudai*) y la baticola (*qiu*).

El estribo se inventa en China a principios del siglo IV d.C⁸³. Los Tang montaban con estribo doble, adoptado plenamente a partir del siglo V dC. Los estribos consistían en un arco de hierro unido en su base por una barra. Estaban suspendidos del borrén delantero por las acciones, que a su vez se regulaban con una hebilla. Era común llevarlos bastante recogidos, próximos al faldón de la silla, y por esta razón en muchas de las figuras aparecen camuflados tras la manta. En los relieves de los Seis Corceles de Tang Taizong pueden observarse perfectamente. Además se han podido conservar bastantes ejemplos gracias a que estaban realizados en metal, fig. 31.

Hasta donde hoy sabemos, no hay constancia del herraje en China hasta la llegada de la dinastía Yuan.

A partir del análisis del equipo básico podemos concluir que el jinete Tang era capaz de mantener un control total sobre el caballo, garantizado fundamentalmente por el uso combinado de cabezada y embocaduras. Por otro lado el diseño de la silla era sumamente funcional. Permitía la comodidad del jinete a la vez que una gran libertad de movimiento. Facilitaba tanto la monta como el desmonte. Las dimensiones de la silla son correctas y bien adaptadas tanto para el jinete como para el caballo. El triple arnés garantizaba buenas sujeciones, fundamentales para asegurar el equilibrio del jinete en las figuras más complejas o en las maniobras más bruscas propias de un deporte como el polo. De este análisis se puede deducir también un adiestramiento del caballo muy elaborado, donde su control por parte del jinete no está basado en los elementos de castigo. El equipo no sólo va dirigido al jinete, sino que contempla también la protección del caballo. Las sillas dejan entrever un baste acolchado para proteger la cruz y se colocan sobre manta y sudadero.



31. Diferentes arreos para el carro y la caballería y urna de cerámica dentro de la cual se hallaron.

Dinastía Tang. Hierro y cerámica.

Hallados en 1997 en una tumba de Xinzhu, Xi'an, Shaanxi.

Shaanxi History Museum.

En la parte delantera podemos ver dos pares de estribos (30 x 11,3 x 6,6 cm cada uno).

La precisión en el modelado y en la policromía y el naturalismo que caracteriza las representaciones Tang ilustran todos estos elementos pormenorizadamente y con una calidad sin precedentes.

Uno de los elementos que muestran mayor variedad son las mantas colocadas bajo la silla. Estaban realizadas en materiales muy diversos. Algunas eran de cuero, de lana o de piel de animales exóticos como la onza, el tigre o la pantera, figs. 53, 62, 85. Otras eran de fieltro de gran calidad, ricamente bordado con motivos variopintos, nubes, flores, etc. En este caso solían llevar un ribete alrededor bordado con otro patrón decorativo distinto, figs. 72, 80, 82. La inspiración de los patrones provenía muchas veces de fuera, de Asia Central, del mundo helenista, de la India... La forma de las mantas varía, puede ser circular, cuadrada o de contorno sinuoso. Puede dejar entrever un sudadero más largo, cuyo uso se remonta al periodo de los Tres Reinos, figs. 41, 45, 48. Muchas veces aparecen unas cintas sobre la manta, que cuelgan del borrén trasero. Están modeladas con precisión o insinuadas con trazos pintados en frío. En las figuras al galope suelen aparecer inclinadas hacia atrás, como portadas por el viento, por lo que son además otro recurso para reforzar la sensación de movimiento, figs. 39, 82.

Otro elemento de uso común, a juzgar por las imágenes, era la manta estribera o gualdrapa (*anfu*). Cuando el caballo aparece ensillado y sin jinete suele estar desplegada, actuando como un cobertor para proteger la silla, figs. 39, 40, 41. Generalmente de forma cuadrada, puede estar totalmente extendida sobre la montura o ligeramente recogida en los laterales, con un pasador o directamente alrededor de los estribos, figs. 48, 65.

En los caballos más ceremoniales, la manta es amplia, casi parece una rica gualdrapa y las calidades del modelado parecen insinuar que fuera de rica seda, fig. 32. Otras veces, en esculturas menos ceremoniales, aparece recogida detrás del jinete y parece ser de una tela más basta, de lana o paño. En la práctica este elemento debía tener una doble función, por un lado proteger la silla cuando la montura se encontraba descabalgada y por otra servir de cobertor para el jinete en las largas travesías. Al igual que la manta y el sudadero, la manta estribera parece

haber estado realizada en materiales diversos, lana, tela o piel, materiales que seguramente variaban, siendo de mayor calidad y ornato en los usos ceremoniales. Tomando en consideración lo mencionado hasta ahora, no puede decirse que en la dinastía Tang hubiera una gran revolución en el diseño de los equipos con respecto a las dinastías anteriores. Sin embargo, como veremos, los mayores cambios en los arreos fueron de tipo ornamental.

32. Equipación de gala del caballo Tang.

Dinastía Tang, pp. s. VIII.

Cerámica *sancai*. 72 x 88 cm.

Hallado en 1971 en la tumba del príncipe Yide en Qianxian, Shaanxi.

Shaanxi History Museum.



C. El caballo engalanado.

Un gran número de piezas Tang representan caballos engalanados en mayor o menor medida. El embellecimiento del caballo durante la dinastía Tang no sólo estaba muy extendido sino que era una parte más del ritual funerario. El tipo de adornos que un jinete podía exhibir estaba determinado en función de su rango y su sexo, por lo que embellecer al caballo era también una forma de mostrar el estatus del propietario, y por lo tanto del difunto.

Dentro del ámbito funerario, la función que desempeñan los caballos engalanados puede variar.

Cuando el caballo está desmontado su iconografía está relacionada con la procesión y la ofrenda de presentes, ambas partes fundamentales del ritual funerario. El motivo de las procesiones a caballo está plenamente estandarizado en el ámbito funerario desde la dinastía Han Oriental. No se limita por supuesto a la escultura funeraria, también se representa en los murales de las tumbas, en los relieves de su arquitectura y en otros elementos de la parafernalia funeraria como los sarcófagos. Lo mismo sucede con la iconografía del caballo ofrecido como presente. Éste era un acto celebrado durante los ritos funerarios y del que queda constancia en las fuentes documentales clásicas. Ya en la dinastía Han Oriental se había desarrollado todo un protocolo para esta ceremonia regulada por una serie de oficiales⁸⁴.

Todas las representaciones que pertenecen a esta iconografía tienen un denominador común: dejar patente quién es cada participante en la ceremonia, su rango y la función que allí desempeña. Para ello era fundamental dominar y especificar claramente el repertorio iconográfico establecido para la caracterización de las figuras. La minuciosidad con que se representan explícitamente los equipos de los caballos en cada uno de los *mingqi* Tang manifiesta sin duda que estos atributos formaban parte de este repertorio iconográfico. A veces, en el caso de la pintura mural y no en la escultura, se recurría a medios más evidentes como la colocación de cartuchos con el nombre de los participantes, cap. II, fig. 43.

En los funerales, tal y como pudimos aventurar más arriba⁸⁵, el féretro del difunto era transportado en un carro tirado por una pareja de bueyes colocado en el centro de la comitiva del cortejo fúnebre. Por este motivo dentro del ajuar funerario se incluía una reproducción del carro y los bueyes, cap. III, fig. 99. Sin embargo a medida que discurre la dinastía Tang, esta figura, la del carro tirado por dos bueyes, se fue sustituyendo paulatinamente por la de un caballo ensillado y engalanado pero desmontado, que se ubicaba también en el centro del cortejo. Esta figura puede interpretarse como la montura que espera al difunto, aquella que le permitirá cruzar de dimensión y que le servirá noblemente en el mundo de ultratumba.

De todo esto podemos deducir que las figuras de caballos engalanados desmontados están relacionadas con uno de estos tres actos ceremoniales: procesión, ofrenda de presentes o montura última del difunto. En todos los casos sirven para honrar al difunto, para rendirle homenaje y para identificarle como merecedor de tales dádivas. En todos los casos también actúan como una prefiguración del difunto, así la montura es al hombre lo que el hombre a la montura.

Para determinar si la figura pertenece concretamente a un grupo o al otro, podemos ayudarnos de varios elementos: la ubicación en la tumba, el tamaño y la calidad de la pieza y la actitud y el grado de decoro del caballo. Debemos saber que durante la dinastía Tang, los caballos de mayor tamaño y calidad, se colocaban junto al difunto, dentro de la cámara funeraria, mientras que los demás se ubicaban en los nichos laterales de la rampa de acceso.

En cuanto a la actitud del caballo hemos de señalar a veces ciertos convencionalismos formales acaban determinando la configuración de subgrupos dentro de una misma categoría estética. Tal es el caso por ejemplo de los “caballos danzantes”. Son caballos que aparecen desmontados, engalanados y piafando. Suelen llevar las crines largas y sueltas y su actitud es la de un caballo con brío realizando una maniobra orquestada. Los ollares se muestran hinchados, la boca abierta, y la cabeza se retrae hacia el pecho orgullosamente. La anatomía del caballo se ajusta a la de las nuevas razas importadas. A veces aparecen junto a un

palafrenero, fig. 55. La difusión de esta iconografía ha hecho que no sea extraño encontrar piezas catalogadas como tal. Sin embargo a menudo estas piezas carecen de los elementos de decoro descritos en las fuentes literarias sobre los caballos de Xuanzong. Tampoco sostienen ninguna copa en la boca. Por estos motivos parece una categorización más romántica que ajustada. Desde aquí sostenemos que más bien es el resultado del naturalismo y la espontaneidad que caracterizan a la nueva estética Tang y que consecuencias similares pueden hallarse en caballos que aparecen relinchando, paciando o a punto de corvetear, nutriendo el ajuar funerario Tang sin ocupar un lugar preferente.

Pasemos ahora a reseñar cuáles eran las maneras preferidas por los Tang para engalanar sus caballos y los adornos más habituales que empleaban.

Cuando el caballo aparece engalanado suele presentar la silla cubierta por un manta ceremonial (*anfu*) de gran calidad y colocada con gran esmero (ver más arriba).

Los pendeloques que portaban los caballos Tang eran en origen de bronce dorado en relieve, aunque pocos ejemplos han sobrevivido⁸⁶. Además de llevarlos en la cabeza pueden aparecer suspendidos de la baticola y del pecho petral.

El adorno más común en las figuras funerarias Tang es la hoja de albaricoque (*xingye*), figs. 42, 43, 47, 50. Se coloca pendiendo de la muserola y sobre la unión del montante y la frontalera. Este ornato sustituye al adorno sobre la frontalera típico de la dinastía Han (*mayang* o *danglu*). Otros adornos para la cabeza, aunque menos habituales, pueden llegar a cubrir toda la frente del caballo, e incluso la nariz. Presentan formas caprichosas y abigarradas, siguiendo modelos anteriores, figs. 40, 46, 48.

Además de los motivos en forma de hoja de albaricoque, también aparecen otros adornos, con la misma ubicación pero generalmente de tipo vegetal y animal, propios del repertorio decorativo Tang: hojas de vid, flores variadas, máscaras de tigre, caracolas, etc, fig. 48.

Otro adorno de las caballerías de origen estrictamente chino⁸⁷ es el llamado “parásito” o *jisheng*, fig. 39 inferior. Va colocado sobre la grupa del caballo, sujeto a la baticola. Lo más común es que tenga forma vegetal, con cierto grado de abstracción. Su altura varía bastante. Durante las dinastías Sui y Tang también

tuvo forma de “perla llameante” o *huozhu*. A veces de este elemento parte un entramado de tiras con disposición radial rematadas por formas repetidas, llegando a configurar un diseño en red que cubre toda la grupa. Este diseño para las guarniciones de la grupa puede aparecer no obstante sin el “parásito” o *jisheng* central, figs. 41 izquierda, 45, 51 y 56.

El embellecimiento del caballo también pasaba por arreglar la crin y la cola. Muchos llevan las crines recortadas. Este recurso es muy típico en los caballos de polo para una mayor comodidad en el juego. Era común no obstante dejar el tupé sin cortar, normalmente se representa dividido en dos mechones que se separan hacia los laterales, figs. 44, 48, 81, 82. Este recurso, además, intensifica la sensación de movimiento y velocidad de la figura. Desde el punto de vista estilístico se observa que aunque fuera un recurso ya empleado durante la dinastía Qin, su representación ahora es más ligera, mucho más libre, con mayor soltura.

Otras veces la crin aparece recortada pero dejando que sobresalgan tres penachos, de manera interrumpida, como si de tres almenas se tratase. Este corte se denomina *sanhua* o “tres flores”, figs. 40, 42. Los ejemplares Tang que conservamos presentan de uno a tres mechones. Este corte ya se conocía en el siglo V a.C fuera de China. Durante la dinastía Han dejó de practicarse. Al principio de la dinastía Tang era un corte exclusivo de los caballos imperiales, sirvan de ejemplo los Seis Corceles de Tang Taizong. Pero poco a poco se fue extendiendo esta costumbre entre la clase aristocrática, y acabó poniéndose muy de moda, especialmente durante el siglo VIII d.C⁸⁸.

No todos los caballos llevan las crines recortadas. Conservamos muchos ejemplos de figuras, sobre todo las más ceremoniales, con las crines largas, luciendo bien peinadas. A veces pueden ir engalanadas con recogidos y decoradas con cintas o apliques. Los motivos de estos apliques son variados y en ocasiones están coordinados con los pendeloques colocados sobre otras partes del caballo. La manera de reproducir la crin larga a nivel escultórico es muy variada. Hay caballos que presentan los mechones bien separados, modelados independientemente y después aplicados sobre el cuello, figs. 32, 50. Otros sin embargo presentan una crin uniforme con un acabado a peine, fig. 43, o rayado a base de incisiones, figs. 46, 47, 51, 53, 57. Los menos lucen una crin ondulada, fig. 52. En la mayoría de

estos casos la crin larga se combina o con el tupé dividido en dos mechones o con un flequillo sobre la frente, fig. 19.

Prácticamente todos los caballos ensillados, ya aparezcan desmontados o no, llevan vendada la cola (*furwei*), con un forro protector, rematado por un doble nudo a la altura de su nacimiento, figs. 55, 57, 64, etc. Esta práctica, aún vigente en el polo actual, tiene una doble función, estética porque permite el adorno del apéndice con lazos de color u otros elementos, figs. 80, 81, y práctica porque facilita el movimiento del caballo y le protege en el juego o la caza. Si el caballo aparece en movimiento, al galope, la cola anudada suele representarse en tensión, ligeramente levantada.

5.6.c. El caballo y el jinete.

La información que proporciona un jinete hace que determinar la iconografía de una figura ecuestre sea ligeramente más sencillo. El jinete soporta la mayor carga semiótica de la figura, y por lo tanto, su atuendo y su actitud son determinantes.

Durante el siglo VII eclosiona finalmente la tendencia a la secularización del ajuar, una tendencia que se había iniciado con la caída de la dinastía Han. Los ajuares Tang giran en torno a la figura humana cuya representación se enmarca en los escenarios habituales y en los actos concretos de la vida cotidiana. Las figuras ecuestres son el reflejo de esta tendencia, que se estandariza en el siglo VIII, dando lugar a tipos bien definidos.

Durante la dinastía Tang se incluyeron en los ajuares figuras practicando la equitación, cazando, jugando al polo, músicos, guerreros e incluso acróbatas. En el año 667 Tang Gaozong [Li Zhi, r.649-683] promulgó su famoso edicto por el cual la equitación se convertía en un privilegio exclusivo de las clases sociales superiores. A partir de entonces, el valor como referente de la posición social del

difunto que ya tenía esta iconografía, se ve aún más reforzado. Puesto que la equitación era un privilegio, la mayor parte de estas figuras se ha hallado en las tumbas de los miembros de ambos sexos de la familia imperial o en las de funcionarios militares o civiles de alto rango. Los jinetes representados fueron tanto hombres como mujeres, de origen chino o extranjero. Son en definitiva el reflejo de la vida social Tang, especialmente de la vida en la metrópoli Chang'an. Por todos estos motivos, el valor antropológico de estas figuras es equiparable al artístico, y en muchas ocasiones incluso superior.

Si comparamos el grado de maestría de los escultores y la evolución plástica de las figuras, podemos distinguir tres grandes periodos. Generalmente las figuras Tang ya no presentan una sección a la altura de la cintura del jinete como había sido común en la dinastía Han. Casi todas son de una sola pieza. La adaptación del jinete al caballo expresada a través de la calidad del modelado es un factor explícito del momento evolutivo de cada figura.

En las primeras figuras las piernas del jinete no se adaptan bien al cuerpo del caballo. En esta primera fase, en general, las uniones entre las diferentes partes de la figura, que habían sido previamente modeladas por separado, son más burdas. Podríamos poner como ejemplo las figuras del ajuar de la tumba de Zheng Rentai (664), figs. 18, 20, o las de Zhang Shigui (657), fig. 62.

Hacia finales del siglo VII ya se aprecia una mejor articulación de los miembros y un asiento del jinete más natural, figs. 75, 84.

Las figuras de la primera mitad del s. VIII, representan la culminación del estilo Tang. La calidad de la construcción de la figura y del modelado se extiende por igual al jinete y al caballo. Son también las piezas con mayor detalle, donde se exhibe un claro dominio de las técnicas decorativas, y por extensión de todo el proceso cerámico, figs. 59-61, 63-65, 67-71, etc.

De entre todas las figuras descubiertas hasta ahora el mayor número pertenece a la última parte del siglo VII y el primer cuarto del VIII. Este dato, aunque alentador, no debe incitarnos a arrojar conclusiones precipitadas, porque no deja de ser el resultado de los programas que han regido el desarrollo de la

arqueología china en las últimas décadas. Aún queda mucha labor de campo y muchas horas de investigación.

Sin embargo sí podemos afirmar que entre las figuras del siglo VIII se aprecia ya la consolidación de un estilo propio, que será el estilo característico del arte Tang. Es un estilo que cohesiona una larga tradición estética y un saber hacer en el campo cerámico con una adopción natural de modelos estéticos de importación internacional. Su canon estético se levanta sobre cuatro pilares: naturalismo, espontaneidad, soltura plástica y caracterización de los personajes para que estos puedan desempeñar su función dentro del ajuar. Este nuevo estilo tiene su epicentro en los alfares de la capital. Allí encontramos los ejemplos más significativos, porque allí están también las necrópolis de la élite. En Shaanxi se han hallado pues los ejemplos más ortodoxos. Podríamos destacar entre ellos los ajuares del príncipe Yide (706), figs. 69-71 y 85, o de la princesa Yongtai, (706), figs 67, 68 y 78. A medida que se amplía el área geográfica, las piezas excavadas se van alejando de los modelos metropolitanos, tanto más cuanto más lejos se ubique el yacimiento. Algunos autores aventuran que su calidad disminuye. Esto puede ser cierto en algunos casos pero no puede constituir el eje de un patrón fijo. Dicho de otro modo, no es una regla infalible. Dentro de la misma ecuación se deben tener en cuenta otros factores como la posición social del difunto o el poder económico de su familia. Otro error grave sería interpretar como un descenso de la calidad, lo que pudiera ser una fusión con planteamientos estéticos locales de fuerte tradición. Aún la arqueología no nos ha permitido establecer la existencia de centros de producción periféricos que crearan modelos estéticos diferentes, pero sí que existen precedentes como por ejemplo los modelos de Sichuan durante la dinastía Han.

A. La equitación.

Durante la dinastía Tang, la equitación, al igual que el polo o la caza, fue practicada por ambos sexos. Puede que algo tenga que ver el origen no-chino de buena parte de la clase dirigente Tang, incluida la familia imperial. En el capítulo IV⁸⁹ pudimos apuntar que la mujer *xianbei* llevaba una vida más activa y menos recluida que la mujer china, y que aunque existen ejemplos de amazonas anteriores,

desde mediados del siglo VII comienza a percibirse un clima de renovada libertad e independencia entre las mujeres de la alta sociedad Tang. Fue entonces cuando se regularizaron las esculturas de amazonas en los ajuares. Durante la dinastía Tang es relativamente común hallar en los ajuares parejas mixtas de jinetes, colocados uno al lado del otro, reflejo de un periodo de mayor interacción social entre ambos sexos dentro de los círculos de la élite⁹⁰. No obstante, no se puede decir que antes de la dinastía Tang la equitación fuera un privilegio masculino porque hay *mingqi* de época Han Occidental que demuestran lo contrario. Durante el siglo VI, las figuras de amazonas comienzan a estandarizarse, y durante el siglo VII y principios del VIII su inclusión en los ajuares funerarios es habitual. A partir de la década de los veinte, las figuras de jinetes de ambos sexos van gradualmente desapareciendo de los ajuares a la vez que se incrementa el número de figuras de asistentes y arquitecturas⁹¹.

Dentro de esta tipología se puso especial cuidado en la representación de los atuendos de los jinetes. Algunas figuras aparecen con la indumentaria propia de la corte, la misma que lucen los demás cortesanos a pie del ajuar, figs. 24, 64. Otros jinetes sin embargo lucen una indumentaria de origen centroasiático más apropiada para practicar esta actividad. La más común es el *hufu* o atuendo bárbaro, inspirado en el abrigo sogdiano, figs. 60, 61. Es una especie de guardapolvos con cuello vuelto y doble solapa, abotonado a un lado y abierto hasta abajo. Se llevaba ceñido por un cinturón de cuero, el *diexie dai*, al que a veces se anudaban, suspendidas, pequeñas bolsas para contener objetos. Se acompañaba de unos pantalones que normalmente se recogían en unas botas, de cuero o fieltro. El *hufu* fue utilizado desde mediados del siglo VII y estuvo muy de moda bajo el reinado de Xuanzong (712-756), donde se convirtió en el atuendo preferido por las amazonas⁹². Esta indumentaria no es exclusiva de la escultura, también aparece entre las mujeres y los hombres de los murales de las tumbas Tang.

Las mujeres a veces van descubiertas, con el pelo recogido. Cuando aparecen así suelen llevar el recogido *shuang luoji*, dos moños juntos en lo alto de la cabeza. Otras veces van cubiertas, con diferentes tipos de sombreros. El más característico es el *huntuo mao* o “sombrero tártaro”⁹³. Un sombrero portado tanto por hombres como por mujeres, de fieltro, a veces bordado, con copa alta, una especie de visera levantada y adosada a la corona y dos orejeras colocadas de igual manera una a

cada lado. Su diseño estaba inspirado en el sombrero usado por los jefes de los sogdianos de la región de Samarcanda, fig. 63.

Otro tocado femenino típico de la época consistía en un sombrero de ala ancha que se colocaba sobre un pasamontañas dejando únicamente expuesto el rostro de la figura, figs. 18, 19. En la mayoría de los casos este sombrero acompañaba a un traje de tres piezas compuesto de blusa de mangas estrechas, falda amplia y *banbi*, un chaleco de manga corta ajustado bajo el pecho, figs. 18, 19.

En cuanto a los caballeros, el tocado más habitual es el *putou*, un tocado clásico masculino, muy extendido entre las figuras Tang, incluso las de origen extranjero, aunque en principio era típico de oficiales civiles o académicos. Recoge el pelo en lo alto de la cabeza imitando un moño doble, figs. 24, 59.

Como podemos ver durante la dinastía Tang la adopción por parte de los chinos de indumentaria de origen extranjero y viceversa fue algo bastante común, aunque también existen representaciones de extranjeros ataviados según sus costumbres de origen, fig. 62.

Los equipos de los caballos para la equitación suelen ser sencillos, con sillas y cabezada de paseo. Estos caballos no suelen estar engalanados. Portan pues el equipo básico de paseo: silla sobre sudadero, sujeta por cincha, pecho petral y baticola simple. A veces llevan también una manta estribera o gualdrapa, figs. 60-62, 65.

Las mujeres montan a horcajadas, con estribo doble, al igual que los hombres. Los jinetes suelen aparecer erguidos, sosteniendo las riendas con la mano izquierda o a dos manos, con la izquierda ligeramente levantada por encima de la derecha. Las riendas se realizaban normalmente en otro material perecedero.

El caballo suele representarse parado y atento a las órdenes del jinete, aunque también conservamos magníficos ejemplos de caballos andando al paso o galopando, figs. 64, 65. Lo más común es que los caballos aparezcan abriendo la boca, sintiendo el bocado. Lo más habitual durante el siglo VII fue representar al caballo acercando la cabeza al pecho, con el cuello ligeramente arqueado y algo ladeado, figs. 18, 19, 24, 62. La tendencia posterior fue la de alzar ligeramente la cabeza de la montura, elevando también su mirada, figs. 59, 61. Algo similar sucede con las crines. Durante la primera mitad del siglo VII predomina la crin

larga y suelta, con caída hacia un lado, figs. 18, 18, 24, y después la crin recortada a cepillo con tupé doble, separado en dos mechones o a modo de flequillo recto, figs. 59, 60, 63-65.

Los jinetes practicando la equitación se han representado con todos los tipos de cubiertas posibles: policromía en frío sobre engobe, vidriado pajizo bajo policromía en frío, y vidriado *sancai*. Para concluir la catalogación de las piezas hay que realizar un análisis de la técnica empleada, su grado de desarrollo y las características estilísticas más sobresalientes, siguiendo los parámetros descritos en los apartados anteriores.

B. La caza.

La caza era otra de las actividades lúdicas preferidas de la elite social Tang. En época de paz era practicada asiduamente, de acuerdo con la posición social. Aunque entre los *mingqi* del periodo predominan las figuras masculinas, también las mujeres practicaban este deporte.

Tanto los *mingqi* como los murales de las tumbas han sido de gran utilidad para entender cómo practicaban los Tang este deporte. Entre las escenas recreadas en los murales destacan las de las tumbas del príncipe Zhanghuai [Chang-huai] (Li Xian 654-684) y el príncipe Yide [I-te] (Li Zhongrun 682-701). La primera, que ya tuvimos ocasión de comentar, es una escena de caza, plena de movimiento, que ilustra vívidamente cómo era una jornada de caza ordinaria, capítulo IV, fig. 30. La segunda es una suerte de parada militar, fig. 33. En este caso los personajes parecen dirigirse hacia las torres, como si fuera el inicio de una jornada de caza en el exterior⁹⁴. Esta escena es de gran utilidad por la minuciosidad con que aparecen representados los personajes. Tanto sus atavíos como los de sus caballos coinciden con la indumentaria que lucen los personajes de la escena de caza de Li Xian. Portan banderines similares. Tanto los jinetes como los personajes a pie van tocados con el *putou*, vestidos con un *lanshan*, una túnica hasta las pantorrillas de cuello redondo y manga larga, ceñida con un cinturón, y calzan botas de cuero negras (*wupi xue*).

Un aspecto muy interesante es el de las armas. Los cazadores llevaban un arco y un carcaj independiente para guardar las flechas. En la escena de caza de Li Xian, gracias a su punto de vista, podemos distinguir perfectamente el carcaj que pendía de un cinturón, en el lado derecho del jinete. La vista de los murales de Yide nos permite ver el arco que se llevaba a la izquierda del jinete, suspendido a la altura de su cintura o pendiendo de su pecho. Iba protegido por una funda de piel de animal. Algunos personajes de la escena parecen llevar fundas de piel de onza o de leopardo (moteada) mientras que otros parecen portar otras pieles con un diseño rayado. En la escena de Li Xian se puede ver el extremo superior del arco de algunos jinetes que sobresale por encima de la grupa del caballo. Del mismo lado del que se colgaba el arco, y por debajo de éste, podían llevar también una espada.

Los *mingqi* hallados en la tumba del príncipe Yide, son el ejemplo más próximo de estos cazadores en tres dimensiones. Lucen la misma indumentaria y portan armas similares, figs. 69-71. Dos de ellos están representados en el momento de lanzar una flecha al aire ilustrando a la perfección los famosos versos del poeta Du Fu:

“Date la vuelta,
Alza los ojos al cielo para disparar hacia las nubes y certero,
Derriba dos alas gemelas”⁹⁵

En el primero además se observa una minuciosa representación de la espada. El segundo es interesante porque nos permite ver cómo el jinete llevaba suspendida la funda del arco mientras lo utilizaba. Los arcos y las flechas de estas figuras debieron estar realizados en otro material que no ha sobrevivido.

Durante la dinastía Tang se representan también figuras de cazadores a caballo con aves cetreras para la caza de volatería, fig. 66. Otros *mingqi* ilustran la caza con perro y con onza, ambas muy en boga en aquellos tiempos, figs. 67, 68. En el primer caso los jinetes suelen sostener el ave sobre su mano, en el segundo los

animales se representan sobre la grupa del caballo. Estas modalidades, como pudimos ver, aparecen también en los murales de Li Xian.

Las onzas se importaban de Persia, donde fueron domesticadas para su uso en la caza. La posesión de estos animales y el privilegio de cazar con ellos estaban sólo al alcance de unos pocos. Lo mismo ocurría con los perros de caza, bienes preciados entre los tributos de estado que recibía la corte Tang. Tanto los murales como los *mingqi*, certifican que la caza de volatería a caballo y la caza con onza o con perro siguieron estando entre los pasatiempos preferidos de la alta sociedad Tang, pese a las prohibiciones promulgadas por el emperador Gaozong.

33. Sección de la pintura mural de la tumba del príncipe Yide.

Dinastía Tang. 706 d.C.
Muro occidental de la rampa de acceso.



Estas figuras no suelen aparecer aisladas sino que es habitual incluir un grupo de cazadores dentro del ajuar. El grupo además puede ser mixto, estar compuesto por hombres y mujeres que cazan juntos, fig. 66. Las mujeres son de origen chino pero los hombres pueden ser de origen extranjero, mayoritariamente

centroasiático. Estos grupos mixtos nos remiten a un clima dominante de relajación y de convivencia entre la alta sociedad Tang. También aluden a un periodo en el que las mujeres de su rango gozaban de gran libertad y en el que tenían una participación activa en los mecanismos de sociabilización. En definitiva, un periodo de mayor interacción entre ambos sexos.

Una vez más las mujeres montan a horcajadas y visten el mismo atuendo que el hombre, en este caso el *lanshan* y las botas de cuero negro o *wupi xue*. En su caso se ciñen el *lanshan* con un cinturón de tela anudado delante con una amplia lazada. Tampoco van tocadas con el *putou*, sino que en este caso se muestran descubiertas y con el pelo recogido en dos moños a la altura de las orejas, un peinado sin duda cómodo. A veces, sobre todo cuando practican la cetrería van tocadas con el *huntuo mao* o “sombrero tártaro”.

La mayoría de los hombres llevan el típico *lanshan*, y van tocados con el *putou*. Los extranjeros pueden llevar esta misma indumentaria, o lucir la propia regional, una suerte de *hufu*, figs. 67, 68. En las representaciones más expresivas a veces se les representa con parte del pecho desnudo, lo cual no deja de sorprender teniendo en cuenta que pueden ir acompañados de mujeres de origen chino, fig. 66. A estos extranjeros se les representa además exagerando los rasgos físicos más característicos de su origen: torsos atléticos, barbas pobladas, ojos saltones, narices aguilieñas, gruesas cejas, ceño fruncido...

Los jinetes montan caballos potentes. Lo más habitual es que aparezcan parados, con la cabeza más o menos levantada. Las bocas suelen ir abiertas. A estas alturas no se puede pensar que sea una cuestión meramente expresiva. Dada la proliferación de este recurso se intuye que debe ser una convención adoptada por ser la mejor solución para por un lado adaptar la cabezada (en otro material) a la forma y por otro conseguir la máxima expresión gestual.

Estos caballos no van engalanados, y suelen llevar la cola vendada. Los únicos equipos que llevan son las sillas colocadas sobre las mantas. Parece que las mantas preferidas para la caza eran las de piel de animal, sobre todo las de felino. Normalmente iban ribeteadas alrededor por otra piel, de pelo más largo. Llama la atención que muchos de los ejemplos carezcan de pecho petral. Tampoco aparece representado en los murales del príncipe Yide, aunque sí en la escena de caza de los

murales de Li Xian. ¿Usarían menos los Tang el pecho petral para la caza a caballo?

El perro de caza o la onza se llevaban sobre el caballo colocados sobre una grupera para proteger las ancas del animal. La grupera se sujetaba del borrén trasero y se enganchaba a la baticola. Sobre la grupa también se colocaban las presas, figs. 66, 67, 68.

Toda la carga de atención de la figura se concentra sobre el jinete. Su actitud es más dinámica, menos relajada que la del jinete que practica la equitación. Todo el movimiento de la figura recae en la pose del jinete, más activa, más forzada. Éste aparece representado en un momento concreto, como congelado en el tiempo. Son figuras más inmediatas, algo que también transmiten los jugadores de polo.

En lo referente al aspecto técnico de las figuras sigue vigente lo expuesto para el resto de tipologías. Cabe resaltar si acaso los ejemplos marmóreos de la tumba del príncipe Yide, fig. 71. El efecto se logra mezclando diferentes tipos de barro, normalmente un caolín con otro barro de alto contenido en hierro. Después se reviste la figura con un vidriado transparente o con un ligero tono marrón o verde (hierro o cobre respectivamente). No conocemos ejemplos de cerámica producida con esta técnica anteriores a la dinastía Tang, y sí ejemplos posteriores, hasta la dinastía Song Septentrional. La mayor parte de ellos son piezas de vajilla o almohadas. No era pues una técnica habitual entre las figuras funerarias de este periodo.

C. Músicos y acróbatas.

Una considerable cantidad de figuras ecuestres Tang no presentan una tipología clara, o al menos los expertos no parecen ponerse de acuerdo en este punto. Son figuras de músicos, acróbatas, mercaderes y otros personajes sin ningún atributo concreto que pueda certificar su naturaleza. De entre todas ellas los músicos y los acróbatas parecen ser los ejemplos que arrojan menores dudas, los primeros por sus atributos y los segundos por sus poses.

Algunos músicos a caballo aún conservan sus instrumentos, aunque lo más habitual es que los hayan perdido, figs.72 y 74. Gracias a ellos, y tras analizar su indumentaria y su pose, se ha podido establecer la tipología de muchas figuras. Entre los instrumentos predominan los de viento y los de percusión, aunque también hay instrumentos de cuerda. Entre los instrumentos de percusión podemos hallar diversos tipos de crótalos, címbalos o platillos así como diferentes tambores y timbales. Entre los de viento conservamos ejemplos de instrumentos tradicionales como el *xiao* o flauta de bambú vertical y el *dizi* o flauta de bambú transversal. También hay instrumentos de viento tradicionales como la *pipa* o el *konghou*.

No se trata de figuras aisladas sino que normalmente debían integrar un grupo en el que a cada músico le correspondía un instrumento. Estos grupos pueden estar integrados tanto por hombres como por mujeres, siendo muy habituales las bandas mixtas, figs.72 y 74.

No existe una indumentaria concreta para estos jinetes. Algunos jinetes lucen armadura, por lo que hemos de suponer que debían integrar una banda militar, fig. 73. Otros sin embargo visten la indumentaria propia de la equitación o la caza, seguramente para amenizar las jornadas de recreo y las cacerías cortesanas, figs. 72, 74 y 75. Entre los hombres predominan los tocados con una especie de capuchón, ligeramente apuntado figs.73 y 75, aunque otros van tocados con el *putou* o el *huntuo mao*, fig.72. Las mujeres pueden ir descubiertas luciendo los elaborados peinados en boga o tocadas con los sombreros habituales.

Los caballos no suelen ir engalanados, sino que llevan equipos funcionales, similares a los descritos en el apartado dedicado a la caza. Lo habitual es que se les represente parados y que el movimiento, bastante contenido, se concentre en el cuello y en la expresión de la cabeza.

En cuanto a las técnicas empleadas, hallamos por igual piezas con policromía en frío y piezas con vidriado *sancai*. En este caso, la distribución de los vidriados puede variar notablemente dentro de un mismo grupo fig.74.

Una de las tipologías más llamativas, aunque muy escasa, es la de los acróbatas y bailarines a caballo. Debido a la escasez de piezas y a la poca homogeneidad entre ellas, no se pueden estipular unas características comunes que definan a este grupo, sino que más bien son sus marcadas diferencias con el resto de figuras las que obligan a establecer una categoría aparte. Los pocos ejemplos que conservamos nos remiten de nuevo a los sofisticados gustos de la alta sociedad Tang y al deseo del difunto de dejarlos patentes y de conservar sus aficiones en la otra vida. La tradición de estas piezas se remonta a las dinastías Qin y Han, cuando ya se incluían piezas de acróbatas y bailarines en los ajuares. Entre las piezas que conservamos tenemos ejemplos de occidentales forzudos con el torso descubierto, acróbatas que realizan inverosímiles piruetas sobre el caballo o bailarinas que lucen elaborados trajes para el espectáculo, figs. 76-78.

D. Jugadores de polo.

Los *mingqi* Tang son la primera referencia visual de la práctica del polo en China y, junto a algunas referencias literarias ⁹⁶, una de las pocas fuentes documentales que atestiguan su adopción.

Como ya tuvimos ocasión de apuntar, el polo se introdujo en China durante la dinastía Tang, probablemente durante el reinado de Taizong, proveniente, según los autores, de Persia, Irán, o Tibet.

Las figuras de jugadores de polo han gozado de un gran poder de atracción. Dado su aspecto llamativo y su gran dinamismo, aparecen con frecuencia en los catálogos al uso. Sin embargo, aunque su reproducción gráfica esté muy difundida, las figuras que conservamos no son tan numerosas si las comparamos por ejemplo con las figuras de caballos sin jinete. Los jugadores de polo no son realmente una tipología esencial del ajuar funerario ortodoxo. Aún no conocemos las razones que determinan que unas tumbas incluyan estas figuras y otras no. Hasta donde hoy sabemos, parece algo aleatorio que más bien pudiera estar relacionado con los gustos o las aficiones del difunto. Debemos volver a señalar que la equitación en

sentido general era un privilegio, por lo que la inclusión de jugadores de polo en un ajuar tenía también un valor representativo, relacionado con la manifestación de la posición social del difunto.

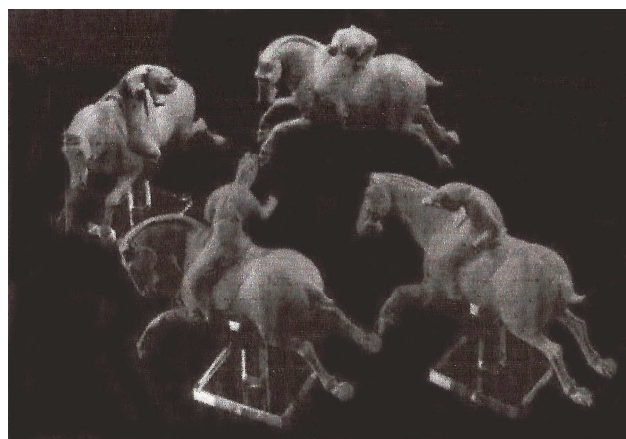
Al igual que la caza y la equitación, el polo también era practicado por mujeres. Dentro del repertorio de figuras Tang, es frecuente encontrar parejas mixtas de jugadores. En muchas ocasiones la pareja está formada por una mujer de origen chino y un hombre de origen extranjero. En este caso nos remiten de nuevo al clima de libertad que vivieron las mujeres de posición en ese periodo. Es curioso, no obstante, que la mayoría de las figuras de jugadores de polo conservadas sean femeninas⁹⁷. Como no conocemos la procedencia de muchas de ellas no podemos determinar si era una tipología predominante en ajuares femeninos o masculinos. Para poder llegar a una conclusión de este tipo habrá que esperar a los resultados de nuevas intervenciones arqueológicas.

Se distinguen dentro de esta tipología dos modelos básicos bien diferenciados. En el primero tanto el jugador como el caballo aparecen con una pose elegante. El jugador erguido sobre su montura y el caballo parado, o alzando una mano, los dos como detenidos en el tiempo. En este caso la figura se levanta sobre una base rectangular. Este tipo de representación sigue los mismos modelos descritos en las tipologías anteriores, fig.84.

El segundo modelo es mucho más dinámico, figs.34, 79-83. El caballo y el jinete están representados en un momento álgido del juego. El jinete realiza una acción propia del deporte y aparece con una pose forzada. El caballo aparece galopando, en lo que se ha venido a llamar “galope volador”. Esta convención artística para representar el galope del caballo fue adoptada en China durante el periodo de los Estados Combatientes⁹⁸. En las esculturas Tang, al igual que en las representaciones bidimensionales, las manos del caballo están echadas hacia delante, ligeramente arqueadas mientras que los remos traseros están extendidos hacia atrás. Lo más curioso sin embargo es que las esculturas carecen de base, y de cualquier otro tipo de soporte. Entonces ¿cómo se colocaban en la tumba? ¿Y cómo se transportaban durante el cortejo? Las figuras no pueden apoyar los cascos en el suelo. Para que este tipo de representación funcione, deberían estar suspendidas en

el aire. No parece lógico que se transportaran y se depositaran tumbadas sobre un costado. Tampoco existe una convención para el punto de vista de las figuras, en un mismo grupo de jugadores, los jinetes pueden inclinarse hacia la izquierda o hacia la derecha, fig.34. ¿Acaso llevaban alguna peana o algún sistema de sujeción en otro material hoy perdido? ¿Y cuál era el orden de exposición en la tumba? ¿Se componía una escena de grupo determinada? ¿Eran composiciones circulares o lineales? ¿Se adaptaban al espacio arquitectónico? ¿Se delimitaba de alguna forma explícita el terreno de juego?

34. Grupo de mujeres jugando al polo.
Dinastía Tang.
Kansas City, Nelson Gallery of Art and
Atkins Museum.



Desde su aparición, el galope volador se empleó en las representaciones bidimensionales del arte chino, con gran profusión y en escenas muy diversas. En la escultura Tang su empleo se restringió notablemente. Salvo los murales de piedra de los Corceles de Tang Taizong y algún otro ejemplo en cerámica aislado, fig. 65, el galope volador quedó confinado prácticamente a la tipología que nos ocupa: los jugadores de polo. ¿Por qué? ¿Acaso la caza y la equitación no eran también actividades dinámicas?

Tanto el atuendo de los jinetes como los arreos y jaeces de los caballos debían ser elegantes y vistosos. Los jugadores de polo de ambos sexos suelen estar representados ataviados con el *hufu*, atuendo de la época que permitía mayor libertad de movimiento. Las mujeres suelen ir descubiertas, con el pelo recogido

alto, en dos moños o en uno. Los hombres suelen estar tocados con el *putou*. A veces también, tanto hombres como mujeres pueden cubrirse con el sombrero tártaro o *huntuo mao*.

La mayoría de los jugadores de polo aparecen sosteniendo las riendas con la mano izquierda y el taco con la derecha. Casi todos ellos lo han perdido, pero sabemos que acababa en forma de cuarto creciente, tal y como muestran los murales de la tumba del príncipe Li Xian. También se ha perdido la bocha, suponiendo que se incluyera. Si así fuera seguramente estaría realizada en madera o en cuero y pintada de rojo. Durante el transcurso del juego el jinete, erguido, sostenía el taco en alto. Para golpear la bocha debía inclinarse, doblando su cintura, hacia uno u otro lado. Entre los *mingqi* que conservamos aparecen jugadores a caballo, galopando, en todas las poses posibles, figs. 34, 79-84.

Los caballos de polo presentan rasgos morfológicos comunes. Son caballos fuertes y a la vez veloces, robustos y ágiles. Curiosamente, muchos son caballos rodados, fig. 82. Suelen llevar la crin recortada y la cola vendada, normalmente levantada acompañando el galope. Presentan un equipo formado por cabezada, con testera, frontalera, muserola y montantes, todos ellos dibujados sobre cubierta. Las riendas, realizadas en otro material, se han perdido. La silla suele ser ligera y parece algo menor que las de los caballos para practicar la equitación o la caza. En casi todas las figuras se aprecia tanto el borrén delantero como el trasero, mejor que en otro tipo de representaciones. La silla se asienta sobre una manta o sudadero, algo más corto que podría ser de fieltro o de piel, a juzgar por el tipo de decoración. La silla se sujetaba con cincha, grupera y petral. La cincha solía ceñirse en la parte posterior del vientre, en lugar de la anterior o paso de cincha. A veces el petral llevaba cuatro puntos de unión a la silla, en lugar de dos, figs. 81, 82. Todos estos arneses solían ir decorados con placas de metal, pendeloques y/o lazos. El estribo doble, perfeccionado, se llevaba algo más corto, para mayor control del jinete y para permitirle una cabalgadura más dinámica. En la mayoría de las representaciones su diseño se puede apreciar con claridad.

A nivel técnico hay que resaltar que casi todos los ejemplos conservados presentan policromía en frío, sin vidriado. Las figuras de jugadores de polo con

vidriado son escasas y aún más las que combinan ambas técnicas, aunque conservamos algunos ejemplos, fig. 84. El gran dinamismo logrado en estas representaciones hubo de ser posible sólo gracias a una gran evolución técnica. Serían sin duda piezas de gran calidad, realizadas por artistas muy cualificados. Desde el punto de vista escultórico, quizá sean los modelos que mejor ejemplifiquen el grado de desarrollo alcanzado por los *mingqi*. En el modelado resalta la natural adaptación del jinete y del caballo, dinámica pero sin que resulte forzada. Suelen ser piezas que además muestran un gran esmero en la representación de los detalles, tanto los modelados como los que se recrean con la policromía. Las calidades y el alto grado de detalle conseguidos debieron suponer una mayor inversión en tiempo y recursos. Por otra parte, la torsión de los jinetes y el dinamismo de las poses de los caballos suponen una mayor dificultad en el diseño de los moldes y en su posterior reproducción, y exigen una formación técnica del artista mucho mayor.

E. El ámbito militar.

La tipología militar, que estuvo tan presente en los ajuares de las dinastías precedentes, prácticamente desaparece durante la dinastía Tang. Con ayuda de dos de los escasos ejemplos Tang de figura ecuestre en atuendo militar que conservamos. Con ellos procuraremos esbozar algunas pinceladas para el análisis de esta tipología.

El primero es una pieza temprana que en nada difiere de los modelos anteriores, fig.35. Es un jinete con armadura montando un caballo encubertado. Su representación formal está muy próxima a las figuras de finales del periodo de División o de la dinastía Sui. Las proporciones del caballo y la manera de representar sus extremidades revelan una datación temprana. La misma impresión producen la configuración de la barda y su tratamiento formal. La idea de encubertar los caballos no es nueva. Los modelos iconográficos para esta tipología quedaron establecidos en el Periodo de División, según atestiguan los numerosos

ejemplos que conservamos, cap.III, figs. 58, 59. Al igual que ellos, la figura Tang que nos ocupa, se encuentra preparada para el combate. Reproduce las armaduras del caballo y del jinete, tal y como debían ser durante la dinastía Tang. Tanto la barda del caballo como la armadura del jinete parecen funcionales, es decir aptas para el combate. Con toda seguridad formaba parte de un conjunto, que debía ser relativamente numeroso a juzgar por su tamaño. Ningún rasgo o atributo parece distinguirla particularmente. Podría ser cualquier figura de cualquier ejército de una tumba Sui.

**35. Militar montado
sobre caballo
encubertado.**

Dinastía Tang.
Cerámica con vidriado
pajizo y restos de
policromía en frío con
pigmentos negro y
rojo.
H 18 cm.
British Museum,
London.

En la figura se pueden
distinguir
perfectamente las
partes de la barda del
caballo: testera,
capizana y grupera.



En el lado opuesto tenemos los guardias de honor del ajuar del príncipe Yide, hallados en Qian, Shaanxi, fig.85. El análisis formal de las figuras nos conduce a una lectura diametralmente opuesta. Caballos y jinetes parecen lucir un atuendo de gala. Su actitud es firme, como si estuvieran en una parada militar. Hasta ahora no conocemos ninguna figura comparable a estas, aunque debemos tener en cuenta la parquedad de las fuentes arqueológicas. Sabemos cuáles eran las circunstancias particulares del príncipe Yide, primogénito del emperador Zhongzong, muerto prematuramente, antes de haber podido entablar combate. El emperador encargó estas figuras para su hijo, alterando el protocolo. Este gesto deja entrever una intención de dignificar su memoria de forma particular, de otorgarle el rango de funeral de estado. Debemos entender pues estas figuras en términos de símbolo y emblema, equiparando su función a la del monumento funerario.

5.7. Catálogo de algunas piezas representativas.

36. Caballo sin ensillar.

Dinastía Tang., fin s. VII, pp VIII.

Cerámica con vidriado marrón. H 51 cm.

The Schloss Collection, New York.

El periodo Tang marca uno de los grandes momentos en la historia del caballo en China. Tal y como sucedió en la dinastía Han, este apogeo quedó plasmado también en manifestaciones artísticas de toda índole y particularmente en el arte funerario, donde se constituyó en uno símbolos esenciales.

La preponderancia del caballo en la vida social, política e intelectual generó un gran afecto por este animal y propició una observación penetrante de su carácter y una atención exacta a los detalles de su anatomía. A ello hay que añadir la importancia que alcanzó la remonta y la consecuente mejora de las razas caballares. Todos estos aspectos se materializaron en una nueva concepción estética del caballo. Los artistas se afanaron en traducir su esencia a través de su expresión, el modelado anatómico de su musculatura y la elección de poses naturalistas. Las imágenes del siglo VII nos presentan caballos de anatomía compacta y formas redondeadas, con cabezas cuadradas y voluminosas, cuellos anchos, remos robustos y poses estáticas, con defectos de aplomo porque los cascos delanteros están ligeramente adelantados para asegurar la estabilidad de la figura. No obstante, a

medida que avanzaba la dinastía el canon estético del caballo fue variando [fig.48]. Esta figura presenta la morfología típica del periodo de transición. Aún es un caballo robusto y compacto pero su pose indica ya un interés por reflejar el temperamento del animal. Aunque las manos sean de caña gruesa y parezcan algo estaquilladas, los remos traseros ya presentan la babilla insinuada y un corvejón más descarnado. Del mismo modo aparecen modelados y no incisos, aunque toscamente, los menudillos, los espolones, las cuartillas y las coronas de los cascos. Desde el punto de vista técnico, la transición entre las partes es menos abrupta que en los modelos anteriores. Podemos apreciar ya ciertos avances en la técnica del vidriado, jugando con la opacidad y la viscosidad para conseguir ciertos efectos en las capas, en este caso el de cara lavada. El caballo presenta una acanaladura en el cuello y en la cola para insertar crines naturales. Su pose indica que seguramente iría acompañado de otra figura, probablemente un palafrenero que tiraba de él, a lo que el caballo responde frenándose con resistencia. El grupo llevaría también algunos arreos, cabezada y riendas, en otro material.



37. Pareja de caballos sin ensillar.

Dinastía Tang.

Cerámica con vidriado *sancái*. H. 55 cm.

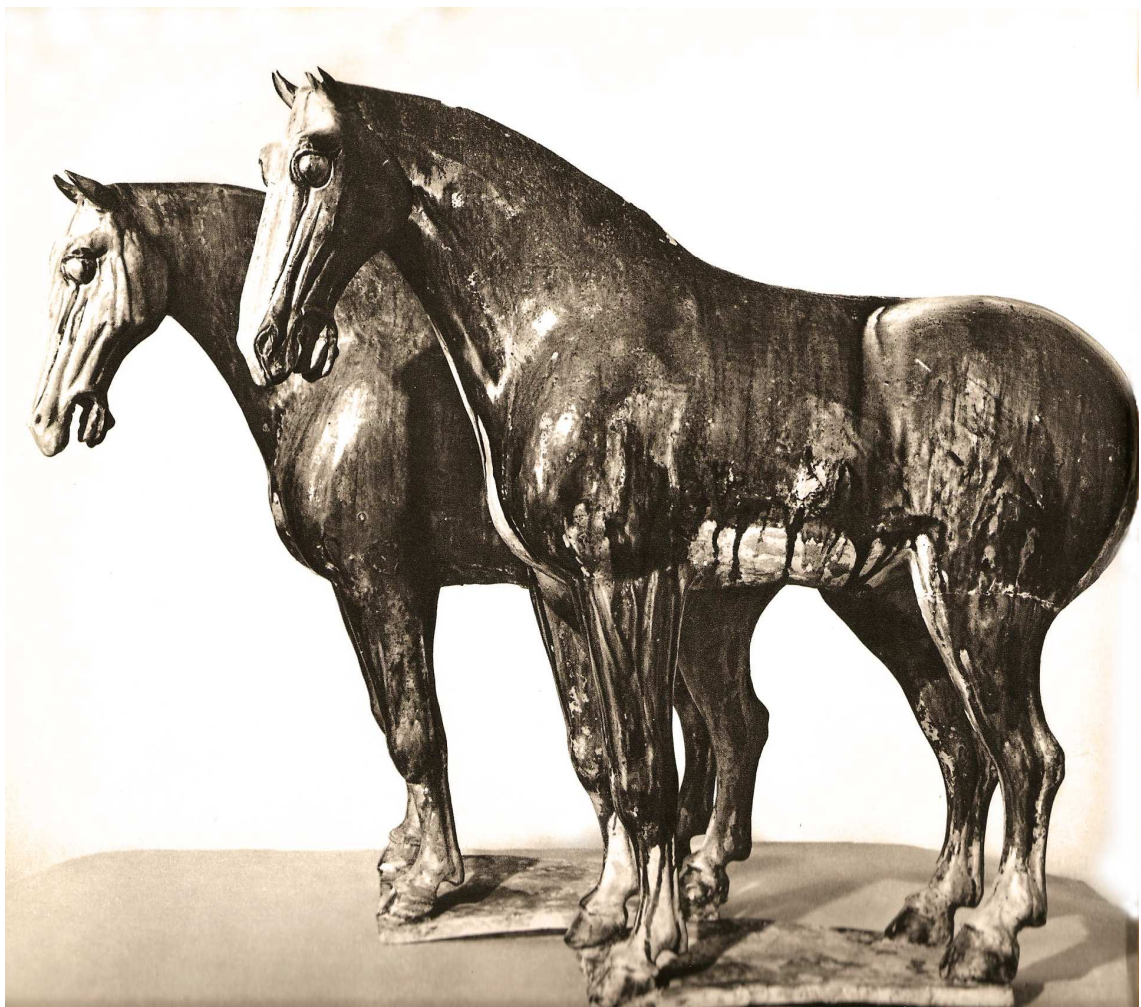
Colección Dr. Humberto Ortolani, Roma.

Para poder hacer frente a la demanda y cumplir con las regulaciones del ritual, durante la dinastía Tang fue frecuente la inclusión de piezas similares realizadas a partir del mismo molde. Posteriormente se podían combinar las mismas secciones pero variando los ángulos de inclinación e inserción, retocarlas una vez desmoldeadas y aplicarles una decoración diferente, con el objeto de lograr una sensación de unicidad. En este sentido, el vidriado ofrece un sinfín de posibilidades, dado el grado de maestría alcanzado por los Tang. Los efectos obtenidos sólo pudieron ser posibles gracias al control de los tonos y de la

viscosidad, a las mejoras en las técnicas de aplicación y de cochura y la evolución de los gustos estéticos. Este es otro interesante ejemplo de cómo se jugaba con las posibilidades del vidriado para reproducir las capas de los caballos y sus particularidades.

Debemos tener en cuenta, además, que la producción en serie no era exclusiva de los ajuares más modestos, sino que también se aplicaba, como en este caso, a piezas de calidad y tamaño considerables.

Los dos caballos debían llevar en origen crin natural a juzgar por las ranuras practicadas a lo largo del cuello y los orificios en la base de la cola.



38. Caballo relinchando.

Dinastía Tang, primera mitad del siglo VIII.
Cerámica con vidriado verde, amarillo y marrón. H.20.1 cm
Hallado en la tumba de la princesa Yongtai en Qianxian, Shaanxi.
Colección de la República Popular China.

Las representaciones del caballo solo, sin jinete, son herederas de una tradición milenaria. Su significado está pues imbuído de una carga simbólica mayor que la del caballo montado. Suelen presentar un marcado carácter alegórico y están más sujetas a convencionalismos de larga tradición. A menudo poseen una naturaleza ceremonial, careciendo, en la mayoría de las veces, de todo aire frívolo, lúdico o superficial que a veces puede reflejar la figura ecuestre. Normalmente representan el poder o el rango social del difunto. Pero también es en este tipo de representaciones donde se encuentran más alusiones a las cualidades de la naturaleza equina y más paralelismos con las virtudes humanas. Hacen referencia a la tierra, a las grandes extensiones de pastos y a la comunión con la naturaleza. Nos remiten a la vida salvaje, en libertad, al origen y a la esencia.

El caballo ha estado presente en el ámbito funerario desde época temprana. Tanto su sacrificio como su representación han ocupado lugares preeminentes en el ritual funerario así como en los ajuares y en la decoración de las tumbas. Su figura ha estado imbuida de un carácter mágico, con poderes para actuar como agente de perpetuación. Se le sacrifica porque tiene poder para interceder por el difunto, para conferirle su fuerza y valor en el tránsito hacia la otra vida. Además es símbolo y prueba del rango del difunto y, con su inmolación o representación simbólica, se convierte en garante de éste en la otra vida. Es además vehículo

hacia la inmortalidad. Se le atribuye la capacidad de traspasar las fronteras de lo real, y de cruzar los reinos de la vida y de la muerte. Además de poder llegar a los paraísos de los inmortales, el caballo alado es el responsable de conducir a los muertos hacia su morada en el más allá. Tiene la habilidad de pasar de la dimensión de los humanos, a la dimensión de los espíritus. El caballo es también el pilar del cortejo funerario y dentro de éste es a la vez símbolo de poder militar, político y ritual.

Este caballo forma una pareja dentro del ajuar junto al que aparece reproducido en la parte superior. Durante la dinastía Tang era bastante común dentro de los ajuares imperiales la inclusión de parejas de caballos sin ensillar representados en distintas actitudes. Pero lo más llamativo de esta figura es sin duda su vidriado. Podríamos pensar que la intención fue la de representar un caballo pío o rodado. Sin embargo aparece cierto patrón en las manchas del caballo, que sugiere que podría tratarse de un caballo con capa de "monedas", manchas circulares con un vacío más o menos cuadrado en el interior, similares a la forma de las monedas coetáneas. El simbolismo asociado al color y a determinadas características de las capas de los caballos está presente en el ámbito funerario chino desde las inmolaciones de la Edad del Bronce. No es de extrañar pues que el vidriado de este caballo responda a una intencionalidad simbólica, aunque desconozcamos, hoy por hoy, el significado que entraña.



39. Pareja de caballos ensillados con sus respectivos palafreneros.

Dinastía Tang, pp. s. VIII.

Cerámica con vidriado *sancai*.

Caballos H. 93 cm. Palafreneros: H. 78,5 cm.

Halladas en la tumba del príncipe Li Chongjun (m.707 dC), en Fuping, Shaanxi.

Shaanxi Provincial Archaeological Research Institute.

La escultura ecuestre proporciona un interesante campo para el estudio de la equitación y de su evolución, convirtiéndose así en un importante referente de gran valor antropológico. Su tridimensionalidad hace además de ella una excelente fuente de información gráfica.

Estos dos caballos aparecen con los arreos característicos de la dinastía Tang.

La cabezada formada por testera (*xiangda*), muserola (*bida*), ahogadero (*yanda*) y carrilleras o montantes (*jiada*). En este caso carecen de frontalera (*eda*). Se aprecian también los remates del bocado (*xian*) en forma de "s".

Las sillas de montar (*an*) presentan el borrén delantero (*qianqiao*) ligeramente más alto que el trasero (*houqiao*) y los arcos algo más inclinados y de menor altura que los de las dinastías anteriores para facilitar la monta. Los faldones son pequeños. La silla se colocaba sobre una manta o sudadero (*anru*), tal y como muestra la figura superior. Las dos figuras llevan las sillas protegidas por una manta estribera o gualdrapa (*anfu*), recogida en el estribo en el caso de la figura superior y extendida en la figura inferior.

El estribo se inventó en China a principios del siglo IV d.C y durante la dinastía Tang se empleó el estribo doble, adoptado plenamente a partir del siglo V dC. Consistía en un arco de hierro unido en su base por una barra (fig.52). Estaban suspendidos del borrén delantero por las acciones, que a su vez se regulaban con una hebilla. Era común llevarlos bastante recogidos, próximos al faldón de la silla, y por esta razón en muchas de las figuras aparecen completamente

camuflados tras la manta. El detalle de que asome parte del estribo en la figura inferior es excepcional.

La silla de montar se ajustaba al caballo a través de tres arneses de sujeción: el pecho petral (*pangxiong*), la cincha (*fuda*) y la baticola (*qiu*). Todas las guarniciones (salvo las embocaduras) debían ser de cuero, aunque en muchos casos se adornaban con aplicaciones metálicas, placas de jade y pendeloques variados. Entre el equipo del caballo inferior destaca el adorno que luce en la grupa, de origen estrictamente chino, llamado "parásito" o *jisheng*. Lo más común es que tenga forma vegetal, con cierto grado de abstracción, aunque durante las dinastías Sui y Tang también tuvo forma de "perla llameante" o *huozhu*. A veces de este elemento parte un entramado de tiras con disposición radial rematadas por formas repetidas, llegando a configurar un diseño en red que cubre toda la grupa.

Dos palafreneros sujetan las riendas de los caballos, hoy perdidas pues debieron realizarse en un material perecedero. Por sus rasgos parecen pertenecer a una minoría étnica. Toda la atención del conjunto se fijó en la representación de los caballos y sus jaeces. Los cuerpos de los mozos se obtuvieron sin duda de un mismo molde y sólo lucen un ambar en su atuendo, ni siquiera los rostros parecen presentar restos de policromía. El conjunto, hallado entre el ajuar del príncipe Li Chongjun, es de los de mayor tamaño de este tipo conservados. Su modelado y su vidriado son de gran calidad.

A veces, al representar parejas de caballos, se eligen deliberadamente diferentes capas, jugando con la simbología del color tradicional, la fisiognomía equina y asociaciones con las direcciones, los elementos, etc.



40. Caballo imperial.

Dinastía Tang,

Cerámica con vidriado *sancai*.

H 62 cm.

Howard and Mary Ann Rogers Collection, New York..

El embellecimiento del caballo durante la dinastía Tang no sólo estaba muy extendido sino que era una parte más del ritual funerario. El tipo de adornos permitido estaba determinado en función del rango y el sexo del difunto, por lo que embellecer al caballo era también una forma de mostrar el estatus.

Dentro del ámbito funerario, la iconografía del caballo engalanado y desmontado suele estar relacionada con uno de estos tres actos ceremoniales: procesión, ofrenda de presentes o transporte del difunto en el cortejo. En los tres casos están destinados a honrar al difunto, a rendirle homenaje e identificarle como merecedor de tales dádivas. Son además una prefiguración del difunto, siendo la montura al hombre lo que el hombre a la montura.

Durante la dinastía Tang, los caballos de mayor tamaño y calidad, se colocaban junto al difunto, dentro de la cámara funeraria, mientras que los demás se ubicaban en los nichos laterales de la rampa de acceso.

Cuando el caballo aparece engalanado suele presentar la silla cubierta por un manta ceremonial (*anfu*) de gran calidad y colocada con gran esmero.

Los pendeloques que portaban los caballos Tang en sus guarniciones eran en origen de bronce dorado en relieve. Pueden aparecer en la frontalería, sobre la muserola, suspendidos de la baticola o del pecho petral.

En la figura que nos ocupa, se repite el mismo motivo de inspiración vegetal vidriado en verde, pendiendo de la muserola y la frontalería, en lo alto de los montantes

y colgando del pecho petral. En la baticola se alterna con lo que parecen motivos de borlas, de hilo o pelo de animal. La cabezada y el resto de los arreos también van a juego. Probablemente reproducen pequeñas placas metálicas cuadradas, prendidas del cuero de las guarniciones, con un diseño floral en relieve. Un penacho de llamativo diseño corona el tupé. El caballo luce el corte *sanhua* o "tres flores", con la crin recortada pero dejando que sobresalgan tres penachos, de manera interrumpida, como si de tres almenas se tratase. Los ejemplares Tang que conservamos presentan de uno a tres mechones. Este corte ya se conocía en el siglo V a.C fuera de China. Durante la dinastía Han dejó de practicarse. Al principio de la dinastía Tang era un corte exclusivo de los caballos imperiales, sirvan de ejemplo los Seis Corceles de Tang Taizong. Pero poco a poco se fue extendiendo esta costumbre entre la clase aristocrática, y acabó poniéndose muy de moda, especialmente durante el siglo VIII d.C. También llama la atención el mechón de crin que cae largo en la parte baja del cuello, algo bastante común en este tipo de representaciones, y por tanto debía ser una moda establecida entre los Tang. Esta figura es curiosa además porque nos permite ver un original diseño uniendo el pecho petral al borrén delantero de la silla.

Al aplicar el vidriado, tanto en las placas de las guarniciones como en el sudadero, se empleó la técnica de la reserva, con gotas de cera.



41. Pareja de caballos engalanados.

Dinastía Tang, ca. 700-750.

Cerámica con vidriado sancai. H 74,1 cm.

The T.T.Tsui Gallery of AArt. Victoria and Albert Museum, London. Solomon Gift. C.51,50-1964.

La morfología de estos caballos, su tamaño y su calidad son típicos de las tumbas imperiales de este periodo. En este caso los caballos alternan el color de sus capas y

sus crines, uno alazán oscuro con la cara lavada y la crin blanca y larga, otro blanco sucio de crin marrón recortada.



..

El diseño y los motivos de las guarniciones también difieren: caracolas con motivo floral en el pecho petral y medallones vegetales en carrilleras y baticola para el primero y para el segundo pendeloques vegetales en carrilleras, pecho petral y baticola y un rico adorno que cubre frontalería y muserola. El primero cubre su silla con una pesada gualdrapa, modelada con una rica

textura, quizá reproduciendo la piel. El segundo lleva una manta estribera de gala, dejando ver el sudadero. Este es uno de los pocos ejemplos en los que aparece también otra manta (*zhang ni*), que en origen servía para proteger la vestimenta del jinete. Este elemento, incorporado tras la dinastía Han, debía de estar realizado en materiales semirrígidos como el cuero.



42. Caballo imperial *sanhua* o “tres flores”.

Dinastía Tang., pp. s VIII.

Cerámica sancai. 65 x 80 cm.

Hallado en 1971 en la tumba del príncipe Yide, Qianxian, Shaanxi..

Shaanxi Provincial Museum.

Cuando el caballo aparece ensillado sin jinete, la silla suele aparecer protegida por una manta estribera o gualdrapa (*anfu*). Las diferentes calidades del modelado en los *mingqi* indican que, al igual que la manta y el sudadero, la manta estribera podía ser de materiales diversos, como la lana, la tela o la piel. Estos materiales debían variar en función del uso, siendo de mayor calidad y ornato en los usos ceremoniales. Generalmente era de forma cuadrada. Se portaba totalmente extendida sobre la montura o ligeramente recogida en los laterales, con un pasador o directamente alrededor de los estribos. En los caballos más ceremoniales, la manta es amplia y las calidades del modelado parecen insinuar que fuera de una tela fina y rica, quizá de seda. Otras veces, como en este

caso, parece de un material más abrigado y resistente como la lana. Muchas veces la manta aparece ligeramente doblada para insinuar el envés y completar la información. También conservamos figuras en las que aparece recogida detrás del jinete (fig 65). En la práctica este elemento debía tener una doble función, por un lado proteger la silla cuando la montura se encontraba descabalgada y por otra servir de cobertor para el jinete en las largas travesías. Además de la manta el caballo aparece tocado con las tres flores o *sanhua* (fig.40). Además el caballo está engalanado con pendeloques en forma de hoja de albaricoque o *xingye* con un rico vidriado, combinando tonos verdes cobre y ambar hierro con un azul cobalto sutil en la pieza que pende de la muserola.



43. Caballo ensillado con manta estribera o gualdrapa (*anfu*).

Dinastía Tang, s. VIII.

Cerámica *sancai* H 78 cm.

Collection Count Cesare Cicogna, Milano.

Esta figura, de notable altura, destaca sin duda un modelado de calidad, rico en texturas contrastadas. La anatomía del caballo se exhibe con detalle, conjugando volúmenes rotundos con líneas decididas para recrear las partes óseas y tendinosas. La textura aplicada a la gualdrapa recrea a la perfección el aplomo de la piel y el vidriado verde intenso cautiva la atención del observador. Aunque no llega a ser una convención, el cobre parece estar muy presente en la representación de este elemento.

El caballo está engalanado, sin demasiada ostentación. El motivo reproducido en los medallones de los arreos es la típica hoja de albaricoque o *xingye*, el adorno más común en las figuras funerarias Tang. Lo encontramos pendiendo de la frontalería, del pecho petral y de la baticola.

El caballo luce la crin larga y bien peinada. Entre los caballos Tang, tampoco existe una convención para reproducir la crin larga a nivel escultórico. Algunos caballos presentan los mechones bien separados, modelados independientemente y después aplicados sobre el cuello, figs. 32, 50. Otros presentan una crin rayada a base de incisiones, figs. 46, 47, 51, 53, 57. En este caso el caballo luce una crin uniforme con un cuidado acabado a peine, incluso en el flequillo.

La calidad de la figura se extiende también al vidriado. La intensidad del verde contrasta con la sutileza del marrón. La gradación tonal es tan sucinta que pasa de un vidriado casi transparente en la crin a un marrón oscuro sobre los cascos sin que prácticamente se perciban los tránsitos.



44. Caballo ensillado con manta estribera recogida.

Dinastía Tang, Primera mitad s. VIII.

Cerámica *sancai*. 77.5 x 71.5 cm.

The Art Institute of Chicago.

Gift of Rose M. Palmer, 1981.1212. Palmer 118/6

Si hay una cerámica vidriada característica de la dinastía Tang, es sin duda la conocida como *Sancaitao*, literalmente “Cerámica Tres Colores”. Bajo este término se engloba en general toda la cerámica Tang con vidriado de plomo policromo (de dos a cuatro colores), y en particular la decorada con tres colores: verde, amarillo y marrón. El vidriado de plomo tiene la propiedad de absorber muy fácilmente los colorantes a base de óxidos metálicos. La paleta *sancai* básica estaba compuesta de verde intenso extraído del óxido de cobre y amarillo, ámbar y marrón del óxido de hierro. También se jugaba con el vidriado transparente, sin colorante o con un contenido mínimo de óxido de hierro, que dejaba ver el tono más blanquecino del bizcocho. Posteriormente se introdujeron el azul y el negro, aunque en pequeñas cantidades. Generalmente el vidriado *sancai* revestía barro blancos, cuero, o rosa pálido. Cuando el bizcocho era más oscuro se le aplicaba previamente un engobe blanco para resaltar la pureza y el brillo del vidriado.

El barniz se aplicaba directamente por inmersión, a brocha, salpicado o por colada. En una misma pieza se podían combinar varias técnicas de aplicación diferentes. La propia fluidez del vidriado de plomo, si se controlaba, podía emplearse como recurso decorativo. Si el barniz se dejaba más líquido permitía efectos de salpicaduras y a menudo una relación imprevisible y muy apreciada estéticamente entre las zonas más lisas y las que presentan un mayor relieve. Sin embargo, si se trabajaba con un mayor grado de viscosidad se obtenía un revestimiento más espeso, pero menos brillante, que difuminaba los detalles del modelado. Una mayor viscosidad permitía también un mayor control de la colada. Para controlar la demarcación del vidriado se recubría la zona que se quería aislar con una película de cera y ésta impedía la adhesión del barniz. Esta técnica de reserva se empleó en este caso para decorar el sudadero, aunque en lugar de aplicar una película uniforme la cera se aplicó por goteo y posteriormente el vidriado por salpicadura.



45. Caballo ensillado.

Dinastía Tang.

Cerámica vidriada. Barniz transparente con salpicaduras de cobalto. H 29,21 cm.

Col. George Eumorfopoulos.

Es esta una de las escasas figuras Tang vidriadas únicamente en tono azul. El azul, que se agregó a la paleta *sancai* tiempo después, se obtenía a partir del óxido de cobalto con un ligero aporte de manganeso. Como todos los autores coinciden en que el óxido de cobalto debió de importarse, probablemente de Persia, ya que no se ha podido identificar ningún yacimiento chino coetáneo. Por tanto debía ser caro. Quizá por eso se usaba con menor frecuencia y en pequeñas cantidades. Quizá lo más llamativo del vidriado *sancai* no sea su gama cromática, sin duda novedosa en conjunto, sino la manera de aplicar los colores. La tendencia del vidriado de plomo a correr ligeramente es la causa de la mezcla de colores que confiere a las piezas *sancai* esa apariencia tan exuberante. En este caso la pieza se recubrió por inmersión de una gruesa capa de barniz transparente y después fue generosamente salpicado con el óxido de cobalto, salvando las guarniciones del caballo, y dejando que éste se fundiera libremente sobre el barniz.

Las piezas con vidriado *sancai* de calidad debían sufrir dos cocuras. El bizcocho se obtenía cociendo la figura a aproximadamente 1100 °C. Luego se aplicaba el barniz y se volvía a cocer, esta vez a una temperatura inferior, rondando los 900 °C. Para lograr los colores deseados, la cocción debía desarrollarse en atmósfera oxidante, ya que en reducción el óxido de cobre puede variar hacia el rojo intenso y el óxido de hierro hacia el gris verdoso. La doble cocción reduce el riesgo de que la pieza se rompa durante su manipulación, de que se deforme en el horno o de que se craquele e incluso

estalle si el bizcocho absorbe demasiado barniz. Esto último puede suceder si transcurre demasiado tiempo entre la aplicación del vidriado y la cocura. La doble cocción permite además una buena adherencia del vidriado y una mejor demarcación de éste (siempre y cuando el bizcocho no haya sido cocido a una temperatura demasiado elevada, entonces el barniz tiende a escurrirse). Pero sobre todo tiene la ventaja de que tanto el barro como el barniz pueden presentar coeficientes distintos de contracción sin que esto plantee ningún problema.

A finales del siglo VII comienza a producirse el vidriado *sancai* con cierta regularidad. La nueva paleta y el brillo de esta cubierta garantizaban su atractivo. La cubierta brillante debió parecer sin duda más duradera y más lujosa, y no olvidemos que estos factores estaban ligados a la propia naturaleza del ajuar funerario. Los nuevos colores suscitaron pronto la atención de una sociedad de gustos cosmopolitas e innovadores. Y desde el punto de vista práctico, la aplicación del vidriado y la reducción de las superficies pintadas en frío, mucho más meticulosas, debieron ahorrar mucho tiempo en la producción. Con la llegada del siglo VIII, una vez que dominaron la técnica del vidriado *sancai*, los ceramistas de la capital adoptaron por vez primera una coloración prácticamente abstracta en la escultura, lo que conlleva una concepción puramente cerámica.



46. Caballo engalanado.

Dinastía Tang.

Cerámica con vidriado *sancai*. H 69 cm.

Porzellansammlung, Dresde.

Durante la dinastía Tang, el repertorio de los motivos que adornan las guarniciones es muy variado. Aunque el más extendido es sin duda el motivo en forma de hoja de albaricoque o *xingye*, también aparecen otros. Suelen ser de inspiración natural, reproduciendo motivos vegetales y animales como hojas de vid, flores variadas, máscaras de tigre, caracolas, borlas de pelo o lana, etc. Esta figura luce ricos adornos. El más llamativo es el de la testera que prácticamente cubre la cara del animal. Parece reproducir una placa metálica con dos florones centrales. El pecho petral está cuajado de adornos en forma de caracola rematada en flor. El diseño de la baticola se complica de forma radial, cubriendo toda la grupa. De los flancos penden medallones muy elaborados, en forma de placas barrocas de inspiración vegetal, dispuestos de manera que alternen su largo. En época Tang los caballos se engalanaban con estos pendeloques realizados en metal y jade. La silla presenta elevados borrenes. Del trasero

pende una tira, que en origen sería de cuero cubierto con placas de bronce y/o jade. La silla está cubierta con la manta estribera de gala, recogida con un pasador de tela a cada lado. Bajo la silla se observa una manta, parece reproducir una superficie de fieltro con un ribete alrededor. Bajo la manta sobresale el sudadero, que cuelga por debajo del vientre del caballo ocultando la cincha.

Otro de los aspectos a destacar en esta figura es la calidad de su vidriado. Realizado exclusivamente con óxidos de cobre y hierro aplicados sobre el barniz transparente. Se han reservado algunas zonas como la crin y el sudadero. El cobre destaca sobre todo en la manta de gala. Para la capa del caballo se salpicó óxido de hierro en cantidad, dejándole correr libremente. El control del vidriado consigue lograr la impresión de un caballo overo. Para ello la aplicación del óxido se redujo en el pecho y se detuvo a la altura de la rodilla-corvejón imitando el efecto de un caballo calzado.



47. Caballo engualdrapado.

Dinastía Tang, s. VIII.

Cerámica con vidriado *sancai*. H 38 cm.

Colección M. Calmann. Musée National des Arts asiatiques-Guimet. (MA 4805).

Esta figura destaca sobre todo por la elección de su policromía. Casi todo el cuerpo del caballo lleva únicamente un barniz transparente sobre un engobe blanco. Después se aplicó verde de cobre en la cabezada, el pecho petral y la baticola. Amarillo de hierro para los pendeloques en forma de hoja de albaricoque *xingye*. También para colorear el morro y los cascos. Azul cobalto para realzar el centro de los medallones, las crines y la gualdrapa. El barniz de color se aplicó a brocha, y con poca viscosidad. Como resultado se ha producido un interesante juego de fusión de tonos:

Esta figura deja patente una intención clara de insinuar diferentes calidades de material. Para ello se han combinado básicamente dos recursos: por un lado el

modelado, variando las texturas y controlando los acabados, y por otro el vidriado, alternando colores y métodos de aplicación. Quizá donde más claramente se manifieste esta intención sea en el tratamiento de la crin y de la gualdrapa. La crin presenta un modelado sutil con un acabado rayado. Para reforzar la sensación táctil se aplica un vidriado en azul y amarillo, ordenado en franjas alternas, siguiendo el patrón de los mechones. La gualdrapa en cambio presenta una textura mucho más rica y un acabado más suelto, para conseguir la calidad de la lana. Con la aplicación del vidriado se potencia este efecto. Se han empleado los mismos tonos que en la crin, pero esta vez se ha reducido la viscosidad. Esto ha permitido que el color resbale sobre el modelado resaltando sus calidades.



48. Caballo engalanado.

Dinastía Tang, 713-765.

Cerámica con policromía en frío. H 48 cm.

Hallado en Gong, Henan.

Henan Provincial Museum.

La representación del caballo durante la dinastía Tang responde en gran medida a una tradición antigua. La fisionomía equina, con el paso de los siglos, había creado un modelo ideal y un patrón que establecía las concordancias entre forma y significado. Este modelo yacía fuertemente arraigado en la memoria estética Tang.

Durante la segunda mitad del siglo VII se generó una profunda simpatía hacia el caballo, se potenció la observación penetrante de su carácter y el estudio de los detalles de su anatomía. Se fue forjando un nuevo canon estético que culminó en el siglo VIII. Las formas buscaban traducir la esencia del caballo, potenciando la representación del movimiento mediante la descripción anatómica de la musculatura y la expresión del equilibrio. No obstante, los escultores comenzaron a permitirse ciertas licencias en la representación de la morfología. Alteraron la proporción anatómica, aumentando o reduciendo ciertas partes del caballo. Estas deformaciones fueron asentándose en el nuevo canon estético, haciéndolo más estilizado, más dinámico. La nueva morfología responde a su vez a la nueva concepción Tang del caballo: un animal noble y

temperamental, ágil y veloz a la par que potente. La impresión general es de un dinamismo mucho más acentuado que en el siglo anterior, que además se extiende al más mínimo detalle de la figura. Se aprecia la búsqueda de una representación expresiva, acorde con el principio del *qiyun shendong*. En este sentido las piezas están imbuidas de una tensión general que se manifiesta en el gesto del cuerpo y en la expresión del rostro. Todos los detalles de la representación van encaminados a dejar entrever el carácter del caballo, su temperamento, su fuerza interior. Se prestó especial atención a la representación detallada del enjaezamiento del caballo y al modelado de las diferentes calidades, tal y como muestra la figura. También se buscó representar la particularidad de cada caballo. Para ello, aunque se partiera de moldes comunes, cada figura se terminaba con detalles exclusivos, tanto en el modelado como en la policromía, aprovechando todos los recursos expresivos que permite cada técnica decorativa y cada tipo de cubierta, y explorándolos con una libertad sólo hasta entonces conseguida.



49. Caballo relinchando.

Dinastía Tang (713-765).

Cerámica con policromía en frío. H 34,6 cm.

Hallado en Liquan, Shaanxi.

Shaanxi Provincial Museum.

De acuerdo con el principio del *qiyun shendong* los artistas se esforzaron porque sus figuras reflejaran su naturaleza interna con toda la vivacidad posible. Buscaron en todo momento que resultaran vitales, que dejaran traslucir su espíritu. Aún cuando estuvieran detenidas, sugerir el movimiento propio de un ser animado. Intentaron capturar la emoción del momento. Consecuentemente las poses se fueron relajando, perdieron rigidez y hieratismo que sustituyeron por unas maneras más libres y naturales. Le dieron mucha importancia a los detalles del rostro encaminados a acentuar la expresión de la figura, y no tanto su retrato. Rostros, poses y actitudes iban encaminados a representar un momento concreto, como congelado en el tiempo. Un instante fugaz que quedaría sin embargo perpetuado.

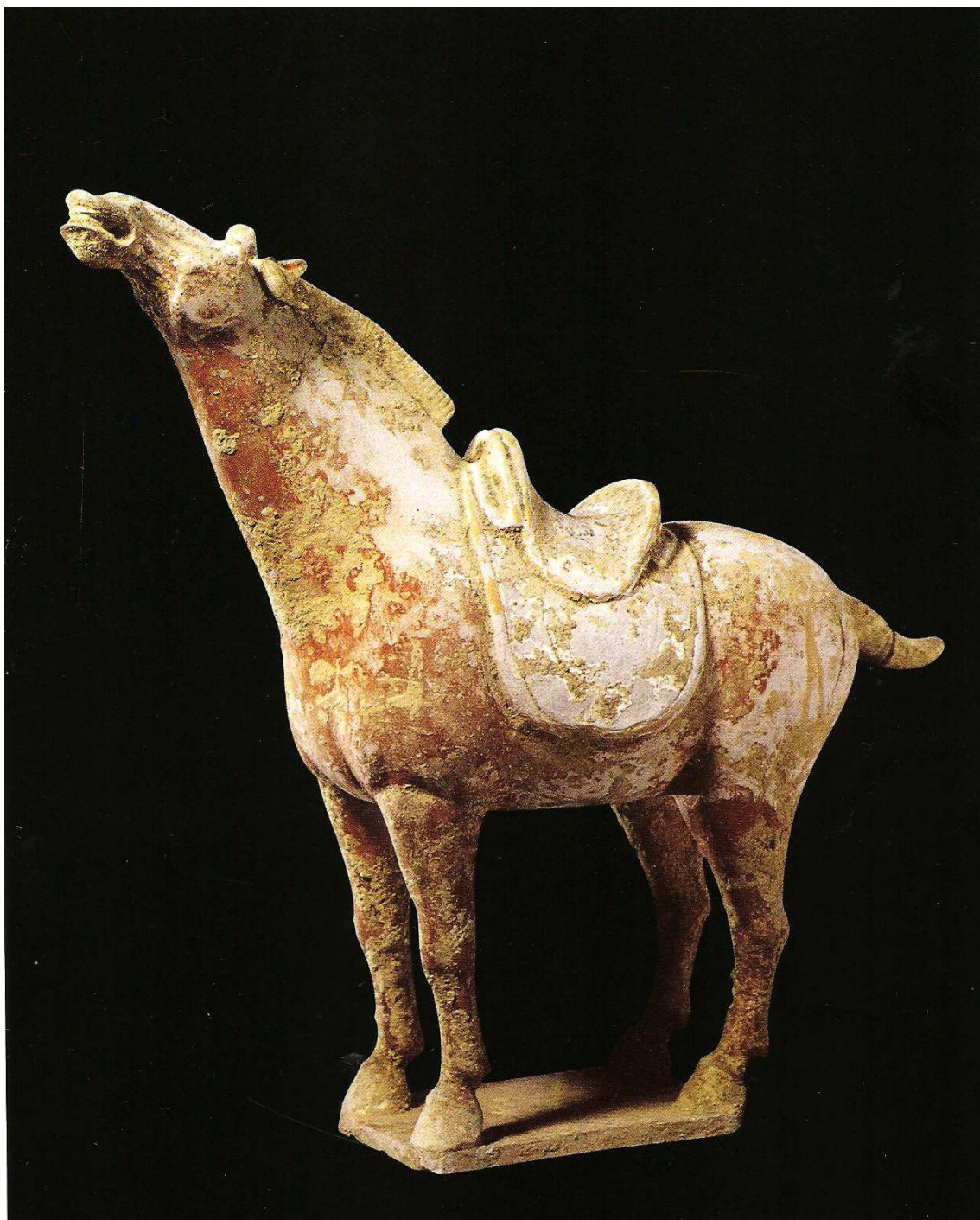
El resultado son representaciones menos forzadas, más naturales. No obstante exhibieron un marcado gusto por el detalle, pero plasmado con delicadeza, sin que alterara la impresión general de las figuras.

La traslación de esta expresión al lenguaje escultórico podría enriquecerse con términos como expresividad,

ritmo, emoción y animación. La apariencia de la escultura debe responder a la representación de la naturaleza interna de lo representado, de su esencia espiritual. La escultura no puede ser una reproducción inánime, sino una representación viva.

En la representación de las figuras se puso especial interés en definir la anatomía, y en que ésta se percibiera de forma sensible. Para ello los elementos superfluos como ropajes, jaeces y demás adornos, tan necesarios para manifestar la función de cada representación, se modelaron sin ocultar las anatomías. Servían por el contrario para insinuarlas y, en muchos casos incluso, para potenciarlas.

Otra singularidad que caracterizó los *mingqi* Tang fue la armonía conseguida entre volumen, estructura y superficie. La cualidad más sobresaliente del modelado fue la suavidad. Los contornos quedaron bien definidos a voluntad, pero de transición agradable. Sin embargo se potenció el juego de texturas. El resultado son figuras equilibradas, con un movimiento elegante muy natural, llenas de expresión, minuciosas en el detalle y de superficies matéricas muy ricas.



50. Caballo *sancai* relinchando.

Dinastía Tang.

Cerámica con vidriado *sancai*. 57 x 58.7 cm.

Excavado en 1988 al oeste de Xi'an, Shaanxi.

Shaanxi Provincial Archaeological Research Institute.

Esta figura destaca por su estilo particular, conjugando una pose original, un modelado rico y expresivo y un delicado vidriado. En el modelado se ha respetado una textura concreta para cada elemento. La piel presenta un acabado liso para potenciar el brillo del barniz. Las crines están modeladas mechón a mechón, aplicadas sobre el cuello del caballo y después rayadas, siguiendo un procedimiento similar al del caballo hallado en la tumba del príncipe Yide, también en el área de Shaanxi (fig 32). La gualdrapa presenta una textura más suelta, a base de gruesas incisiones para conseguir el efecto y la sensación táctil de la lana basta. Los apliques de los arreos, con la característica hoja de albaricoque, debieron obtenerse de un molde y luego aplicarse antes de la cochura. Se ha prestado especial atención a los

rasgos expresivos de la cabeza, con líneas incisas para remarcar la expresión de los ojos y un modelado preciso y natural de la boca. Ésta aparece mucho más abierta de lo que es habitual lo que permite apreciar el bocado tras los dientes del caballo. La figura se ha cubierto de un vidriado *sancai* suave y delicado, sin estridencias ni grandes contrastes. La piel del caballo está cubierta de un barniz transparente que deja ver un engobe lechoso. Sobre el barniz se aplicaron ligeros toques de color a brocha. Amarillo en las crines, y azul, verde y amarillo en la gualdrapa y los arreos. El vidriado se aplicó con muy poca viscosidad permitiendo múltiples matices producidos al azar al mezclarse los óxidos.



51. Caballo engalanado.

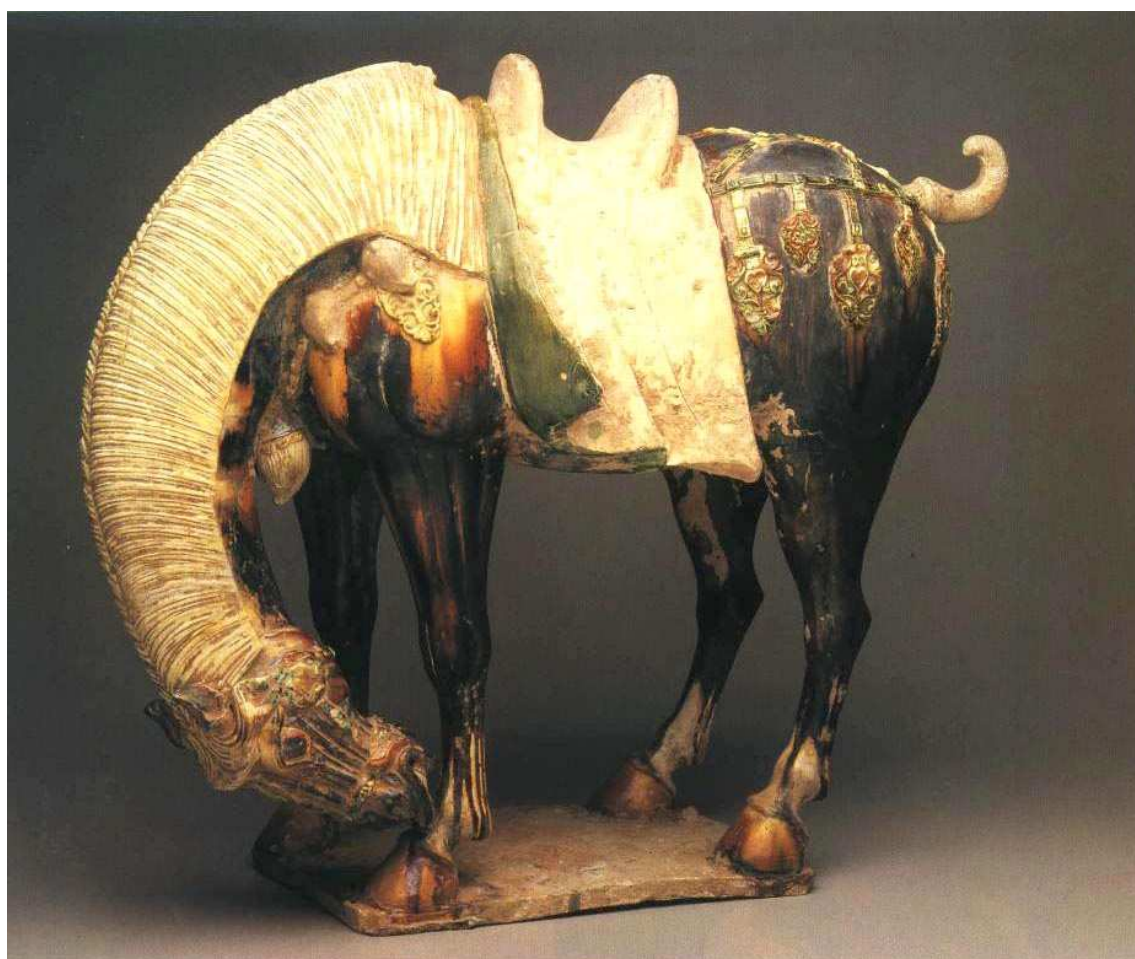
Dinastía Tang, primera mitad s. VIII.

Cerámica con vidriado *sancai*. 62,9 x 78 cm.

The Art Institute of Chicago, Donación de Russell Tyson, 1943.1136

Hay tres aspectos fundamentales, tres ejes alrededor de los cuales se organiza el simbolismo del caballo. Por un lado la identificación con las fuerzas de la naturaleza y de la vida, por otro el diálogo que establece con su jinete (en ocasiones ambos comparten actitudes o comportamientos) y finalmente su condición de montura, muchas veces asociada a las nociones de viaje. Al observar esta pieza parecen obvias las alusiones a la naturaleza salvaje del caballo, con todo el significado que ésta acarrea. También hay una referencia implícita a la tierra, a las grandes extensiones de pastos, a la comunión con la naturaleza. Y por otro lado nos remite a la vida en libertad, al origen y a la esencia. La intención de esta iconografía encuentra su correlato en la pintura, en aquellos largos rollos de seda donde se pintaban caballos en mil y una actitudes, como el famoso “Rollo de los cien caballos”, [cap.IV, fig.19]. Las representaciones de caballos sin montura son además idóneas para que el escultor experimente con las pátinas, sobre todo con los vidriados *sancai*. En pos del mismo naturalismo expresivo que había guiado el modelado, exploraron la paleta de los vidriados y los efectos decorativos que se podían obtener variando la técnica de aplicación.

Intentaron pues aproximar los tonos de las cubiertas a los matices reales de las capas equinas. Explotaron así toda la gama del hierro para representar caballos bayos, alazanes, castaños, overos o ruanos. Con el azul simulaban los grises, los tordos y sus particularidades (rodados, etc). La forma de aplicar el barniz variaba en función de los detalles concretos que iban a caracterizar a cada caballo. Si estaba calzado, por ejemplo, interrumpían el vidriado a la altura deseada. También podían jugar con la viscosidad del barniz, dejando alguna zona con un barniz menos opaco, para representar un cordón ancho en la cabeza o un caballo de vientre lavado. En el caso concreto que nos ocupa podemos ver este efecto en la espalda del caballo. Para los cabos, la crin y la cola, normalmente elegían un color y un efecto diferente al del resto de la figura, en este caso se aplicó el barniz transparente, sin ningún colorante, dejando que asomara el engobe. De esta manera podían conseguir caballos de crines lavadas o mezcladas. Todos estos recursos eran empleados una y otra vez para reproducir cualquier particularidad que pudiera presentar un caballo, aquello que a la postre garantizaba su exclusividad.



52. Caballo sin ensillar piafando.

Dinastía Tang, pp

Cerámica. H: 49 cm.

Excavado en 1972 en la tumba de Zhang Shigui (m.657) en la necrópolis de Zhaoling, Liquan, Shaanxi.

Shaanxi Zhaoling Museum.

A veces ciertos convencionalismos formales, como una actitud concreta del caballo, acaban determinando la configuración de subgrupos dentro de una misma categoría estética. Es el caso por ejemplo de los *wuma* o "caballos danzantes". Son caballos que aparecen desmontados, engalanados y piafando. Suelen llevar las crines largas y sueltas y su actitud es la de un caballo con brío realizando una maniobra orquestada. Los ollares se muestran hinchados, la boca abierta, y la cabeza se retrae hacia el pecho orgullosamente. La anatomía del caballo se ajusta a la de las nuevas razas importadas. A veces pueden aparecer también junto a un palafrenero (fig. 55). La amplia difusión de esta iconografía ha provocado que no sea extraño encontrar

piezas catalogadas de esta manera. Sin embargo carecen de los elementos de decoro descritos en las fuentes literarias sobre los caballos danzantes de Xuanzong y tampoco sostienen ninguna copa en la boca. Por estos motivos parece una categorización más romántica que ajustada. Son más bien el resultado del naturalismo y la espontaneidad que caracterizan a la nueva estética Tang ya que consecuencias similares pueden hallarse en caballos que aparecen relinchando, paciando o a punto de corvetear.

Zhang Shigui (m.657) fue un militar de alto rango bajo el reinado de Taizong. Sus méritos le valieron el privilegio de ser enterrado en Zhaoling, la necrópolis imperial, y los bienes de su ajuar se adaptaron a este rango.



53. Caballo engualdrapado piafando.

Dinastía Tang, segunda mitad del s. VII.

Cerámica con vidriado pajizo y restos de policromía en frío. H: 41,6 cm.

Col. Dr. William Goldstein, Conneticut.

Los *wuma* o caballos danzantes que amenizaban las fiestas del emperador Xuanzong (r. 712-756) son un ejemplo paradigmático del refinamiento Tang. En el año 729 el ministro Zhang Yuo propuso al emperador que el día de su cumpleaños, el quinto día del octavo mes lunar, se instituyera una fiesta oficial: “la fiesta de los mil otoños” (*qian qiu jie*). Los festejos se prolongarían durante tres días. El otoño de ese mismo año se celebró la primera festividad, y la tradición continuó durante dos siglos. La celebración seguía incluso durante la noche. Hubo desfiles militares, representaciones teatrales, actuaciones musicales y exhibiciones de animales exóticos como elefantes o rinocerontes. Las estrellas principales de los festejos nocturnos eran los caballos danzantes. Era una auténtica compañía

formada por cien caballos. Estaban organizados en grupos, formando la compañía de la Izquierda y la de la Derecha, y eran denominados “Los favoritos de tal” o “El orgullo de la casa de tal” Funcionaban con una perfección marcial. Bailaban al compás de la música y cuando ésta finalizaba entonces se inclinaban, tomaban una vasija de vino con la boca y brindaban por una larga vida para el emperador.

En esta ocasión el caballo luce las crines sueltas y bien peinadas, con un tupé doble a cada lado de la frente. Su actitud refleja el brío de las nuevas razas importadas. Los trazos de policromía recrean con detalle las guarniciones del caballo, la manta bajo la silla con un motivo atigrado, la baticola con diseño radial y los pliegues de la rica gualdrapa.



54. Caballo engalanado piafando.

Dinastía Tang.

Cerámica con policromía en frío. 53.3 x 15.2 x 55.9cm

Excavado en 1985 en Changwu, Shaanxi.

National Museum of Shaanxi History

La escultura ecuestre plantea unos problemas constructivos concretos que se manifiestan sobre todo en el diseño de los apoyos. Resulta imprescindible liberar al máximo el peso del volumen superior, que recae básicamente sobre las patas. El nuevo ideal estético del caballo Tang, de formas potentes pero gráciles, plantea en este sentido un serio desafío al escultor. La solución más generalizada fue la inclusión de un elemento ya introducido en el Periodo de División por los Reinos del Norte: una base plana y rectangular que refuerce los apoyos, reparta los pesos y le de mayor estabilidad a la figura. La gran mayoría de la escultura ecuestre Tang lleva adosada este tipo de peana, a diferencia de la figura que nos ocupa. En el vientre del caballo hay un gran orificio, probablemente

para solventar problemas de cochura, que permite comprobar cómo se realizó la figura. El cuerpo se obtuvo a partir de un molde bivalvo. La parte superior del cuello, la cabeza, las patas y la cola fueron modeladas y aplicadas posteriormente. La figura se realizó en un fino barro amarillo claro y fue pintada en frío tras la cochura. A nivel estético, destacan los adornos de la frontalería y la baticola, con un original diseño de inspiración vegetal, combinados con borlas rojas que penden del pecho petral. Aparecen restos de pan de oro en los elementos que penden de las guarniciones y también en la silla. Esta combinación de pintura en frío con realces en pan de oro es relativamente común en figuras de la segunda mitad del siglo VII.



55. Caballo engalanado piafando llevado por su palafrenero.

Dinastía Tang.

Cerámica con policromía en frío. Caballo H. 40 cm. Palafrenero H.36 cm.

Hallado en 1987 en Luoyang, Henan.

Archaeology Bureau, Luoyang, Henan.

Se conservan grupos escultóricos similares a éste, exhumados en Xi'an y Luoyang, en las colecciones del: Museo Municipal de Berlín, el Seattle Art Museum o el British Museum. En otras ocasiones sólo se conserva una de las piezas, tal es el caso del palafrenero del Musée National des Arts Asiatiques-Guimet [cap.III, fig.86]. La similitud entre las figuras refuerza la teoría de la elaboración de diferentes secciones a partir de moldes comunes, cambiando luego los ángulos de inserción y rematando las piezas con modelado directo. En esta imagen, se puede apreciar el orificio practicado en el vientre del caballo para resolver posibles problemas de cochura. El hecho de dejarlo al descubierto, una vez cocido, apunta a que las figuras están concebidas para ser vistas desde un punto concreto, algo más alto que el elegido para tomar la fotografía. Debemos recordar que estas figuras se depositaban en los *xiaokan*, a ambos lados de la rampa de acceso a la tumba, y por lo tanto a una altura determinada.

La escena recrea un instante fugaz. El palafrenero, de origen uigur, tira con esfuerzo de la brida del caballo.

El corcel, con gesto orgulloso y con los remos traseros muy flexionados se resiste con brío a sus órdenes. El modelado del caballo sigue el propósito de reflejar su fuerza, su potencia y la tensión del momento. Se ha cuidado mucho la representación de los detalles anatómicos, sobre todo el juego de las patas y la torsión del cuello. También se puso especial interés en la representación detallada del equipo y de los jaeces. Los pendeloques de la baticola y del pecho petral debían lucir una llamativa policromía en tono bermellón. La silla está cuidadosamente modelada. La manta de gala, anudada a cada lado acompaña el movimiento del caballo. Esto permite que se descubra el estribo, siendo uno de los pocos ejemplos que permite ver íntegramente su diseño, en forma de arco unido por una barra, y el método de sujeción a la silla, pendiendo del borrén delantero mediante acciones reguladas por hebillas. También se aprecian las cintas que penden del borrén trasero, típicas de la dinastía Tang.



56. Caballo ricamente engalanado piafando.

Dinastía Tang.

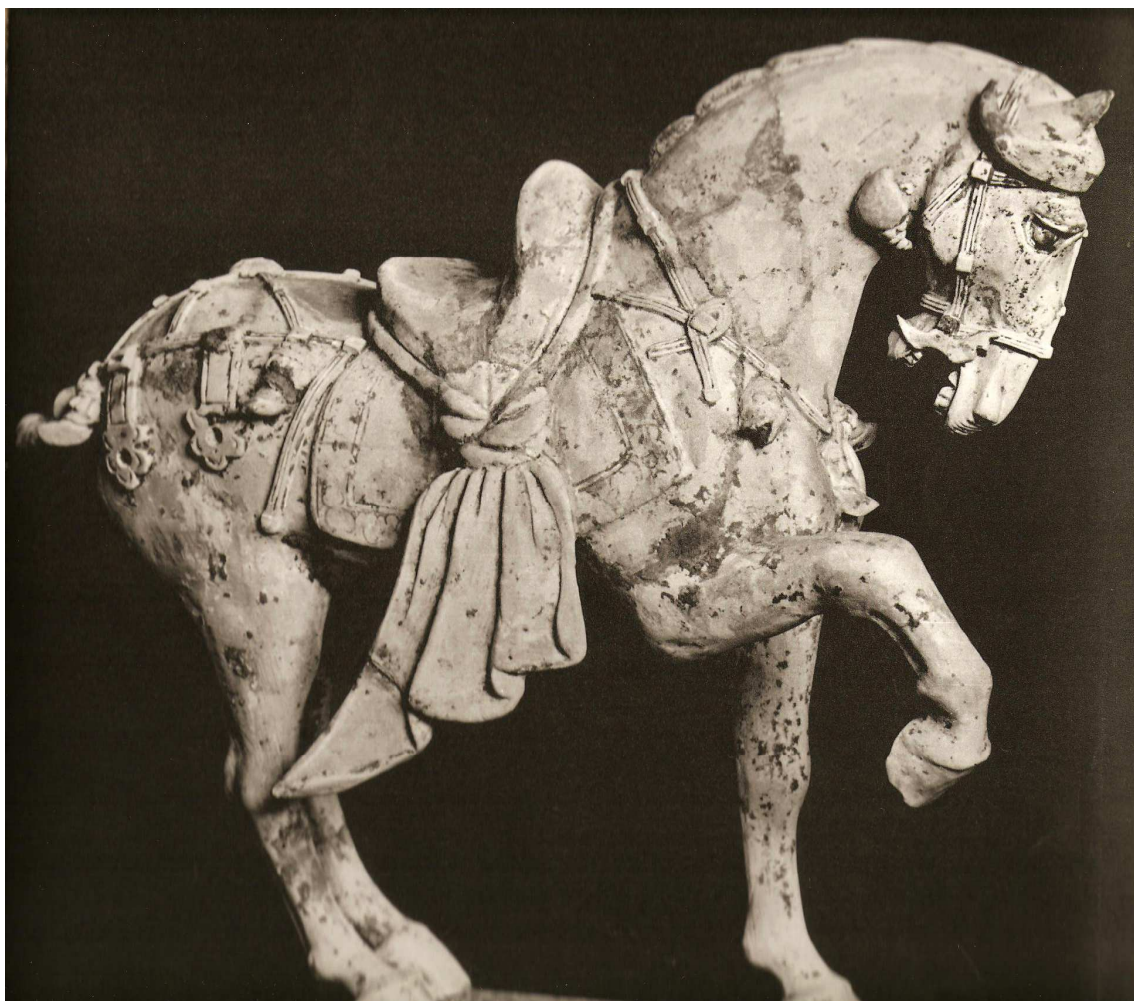
Cerámica sin vidriar, con engobe blanco y restos de pigmento rojo aplicado en frío sobre los jaeces. H 42,5 cm.

Seattle Art Museum.

Esta figura presenta unas características y una iconografía similares al ejemplo anterior [fig.55]. La escala y las técnicas empleadas son prácticamente las mismas. El modelado se recrea también en los detalles de las guarniciones y en el juego anatómico de la pose. En este caso el caballo no flexiona los remos traseros pero su pose transmite igualmente la potencia y el brío del animal. Se trata también de un caballo ricamente engalanado. Luce una cabezada con testera (*xiangda*), frontalería (*eda*), ahogadero (*yanda*) y carrilleras o montantes (*jiada*). La muserola (*bida*) lleva adosada una placa que cubre toda la frente del caballo, casi como la testera de una armadura. Del ahogadero pende una borla que se balancea siguiendo el cabeceo del caballo. Se pueden apreciar también los remates del bocado (*xian*) con forma ondulada. La silla (*an*) se sujeta sobre una manta (*anru*) amplia, ricamente decorada, bordeada de un ribete de llamativo diseño. La gran manta estribera o gualdrapa (*anfu*) está recogida en el estribo con un holgado nudo cuyos generosos cabos acompañan el movimiento de la figura. Los arneses de sujeción de la silla también presentan elaborados diseños. El pecho petral (*pangxiang*) tiene

un tercer punto de sujeción a la altura de la cruz del caballo y la baticola (*qiu*) un diseño radial que llega a cubrir la grupa del caballo. De todas estas guarniciones penden llamativos adornos de tipo floral, borlas de lana y tiras que en origen debían ser de cuero con aplicaciones metálicas o placas de jade.

No hay duda de que estos caballos están arreglados para una ocasión especial, posiblemente para una ceremonia concreta. Todos los caballos de este tipo aparecen ricamente engalanados, piafando en actitud orgullosa. No sabemos si son los famosos *wuma* o caballos danzantes, o si se trata de ceremonias relacionadas con la "Fiesta de los Mil Otoños". Es notable también que en la mayoría de los casos los palafreneros que acompañan a los caballos sean de origen uigur, probablemente constituían una categoría especial de palafreneros encargados de vestir a caballos que fueran a participar en espectáculos o ceremonias especiales. Aunque no podamos concretar la naturaleza de estas ceremonias, parece obvio que este tipo de figuras constituía una tipología independiente en los ajuares Tang de este periodo.



57. Caballo piafando.

Dinastía Tang.

Cerámica con policromía en frío. 52 x 55,9 cm.

Victoria and Albert Museum, London.

Cuando se establece la dinastía Tang, su ejército tenía sólo cinco mil caballos. Tang Taizong (r.626-649) hizo de la adquisición de caballos una prioridad de estado y sus sucesores continuaron con esta política. Mediante la introducción de mejoras en los programas de cría y la importación de caballos árabes y turcos, en tan sólo unas décadas, a mediados del siglo VII, se consiguió elevar la cantidad a setecientos mil. A veces China recibía caballos como regalo de sus estados tributarios. Otras veces se compraban o se intercambiaban por otros bienes. La dinastía Tang representa la cumbre de los programas de cría y cruce de caballos. Importaron nuevas sangres de los estados de Asia Central de Kokand, Samarcanda, Bujara, Kish, Chack, Maimargh, Khuttal, Gandhara, Khotan, y Kirguiz. En el año 703, según recogen los documentos, la corte imperial recibió algunos caballos árabes de gran calidad. Los programas de cría se llevaban a cabo en una serie de centros creados para tal fin, en las provincias de Gansu, Shanxi y Shaanxi. China ha sido un país de fuerte tradición agrícola. Las tierras donde había pastos se situaban hacia el norte y el oeste de su territorio, dentro de las zonas más conflictivas. Los centros de cría Tang, llamados *jian* o "inspectorías", se hallaban sobre todo en los pastos al norte del río Wei. Al

principio se crearon cuarenta y ocho centros, número que fue aumentando con el tiempo. Cada uno de ellos albergaba una cuadra de unos cincuenta mil caballos. Cada nuevo caballo que llegaba a China se asignaba a una manada de ciento veinte. Se le marcaba con el hierro oficial, el carácter *guan* (oficial) sobre el omoplato derecho y el nombre del centro al que pertenecía bajo su cola. También se recogía su origen, su manada, la clase de trabajo a la que iba a estar destinado (militar, correo, montura imperial...) y su calidad ("volador", "dragón", "viento"). Todo lo relacionado con el trato a los caballos del estado estaba regulado, con indicaciones muy precisas sobre su cría, su manutención, su transporte o su instrucción. Existían unos registros donde se anotaba diariamente todo lo referente a la dieta y la manutención, la evolución y el desarrollo dental y las enfermedades que padecían. El incumplimiento de las normativas era severamente sancionado. La escultura ecuestre Tang pone de manifiesto todo este proceso de importación y mejora del ganado caballar. Un seguimiento de la evolución de los tipos estéticos es una inmejorable herramienta gráfica para comprender la evolución de las razas equinas [fig.58].



58. Caballo piafando con gualdrapa desplegada.

Dinastía Tang, finales del s.VII, principios del VIII.

Cerámica con restos de policromía en frío sobre engobe blanco. 65.5 x 57.5 x 29 cm.

Col. Anthony M. Solomon.

Si analizamos con detalle la anatomía del nuevo caballo Tang podemos concluir que lo que representa no es un caballo para uso militar, un carguero de guerra potente y resistente como los seis corceles de Tang Taizong, sino un caballo de silla mucho más ligero, con una estructura similar a la de los caballos de carreras y una morfología más próxima al caballo árabe. El nuevo ideal responde, una vez más, a los usos de una sociedad que vive un periodo estable y próspero.

Poco a poco los escultores fueron alargando la altura del cuello del caballo y reduciendo el tamaño de su cabeza. Las cabezas de este nuevo modelo estético son pequeñas en relación con el cuerpo pero bien proporcionadas en sí mismas. De perfil recto, y en algunos casos ligeramente acarneradas. La piel que las recubre es fina, dejando ver la estructura ósea. La frente es suficientemente ancha y las sienes están bien marcadas. Suelen ser bastante altos de copete. Los rasgos de la cabeza traducen también la psicología del animal. Los ollares suelen estar dilatados, signo claro de poseer temperamento. La boca está generalmente entreabierta, mostrando carácter y a veces incluso relinchando. Las orejas pequeñas y bien puestas, de buena vela, expresivas y en actitud inteligente, de alerta. Los ojos son grandes, bien abiertos y muy vivos. Normalmente sostienen la mirada de forma persistente, como los caballos leales. Paralelamente se fueron acentuando los giros del cuello y acrecentando su tensión, multiplicando el repertorio postural. Predominan los cuellos de pichón o de cisne. A principios de la dinastía era más común representar las cabezas en ángulo recto con el cuello. En el siglo VIII se optó más bien por ángulos agudos u obtusos, más dinámicos. El nuevo caballo tiene el pecho potente, generoso pero no demasiado ancho y con mucha profundidad, características propias de los caballos de carreras. Acentuaron también su inclinación dorsal, permitiendo un galope mucho más cómodo para el

jinete. Las grupas oscilan entre largas y horizontales, como las del caballo árabe, y oblicuas o redondas cuando se representa al animal galopando. La mayoría son caballos anquirredondos, con ancas bien formadas. La cola suele estar inserta alta, también como en la raza árabe. Los escultores alargaron y afinaron las extremidades. Pusieron un empeño especial en la descripción morfológica de los remos, sabedores de que de su solidez, longitud y buena situación dependerán todas las prestaciones del animal. Les representaron con las espaldas largas y oblicuas y los brazos esbeltos, características propias de los animales veloces. El nuevo caballo Tang suele ser de caña lavada, dejando ver un tendón sano y uniforme, con una correcta separación del hueso. Las cuartillas se alargaron y se redujo su ángulo de inclinación con respecto del menudillo, todo lo que permitían los apoyos de la figura. Con respecto a las extremidades abdominales, los muslos se representaron bien desarrollados y las babillas amplias y bien delimitadas. Conscientes de la importancia de esta región en el trabajo de impulsión, casi todos los caballos aparecen enjutos de corvejones, con espolones acentuados, con articulaciones secas o descarnadas que delatan la estructura ósea y cuerdas tendinosas robustas y potentes. Además, las figuras dejan ver unos cascos duros y resistentes, y generalmente prolongados, lo cual, desde el punto de vista técnico, refuerza los apoyos. Además de todo esto, los escultores redujeron la distancia entre los cascos posteriores y los anteriores, por lo que el equilibrio de la figura se vio ligeramente modificado. Se obtuvieron formas más cerradas en su parte inferior, con mayor sensación de movimiento y extendieron el dinamismo a todos los elementos de la figura, incluso a las bases, adaptando su forma a las características concretas de cada figura.



59. Jinete .

Dinastía Tang,

Cerámica con vidriado *sancai*.

Eskenazi Ltd, Londres.

Cuando se instaura la dinastía Tang, la posesión de caballos y la equitación eran ya un símbolo de estatus, sin embargo, a partir del año 667 se convirtieron en un privilegio aún mayor, cuando Tang Gaozong (Li Zhi, r.649-683) promulgó un edicto prohibiendo estas actividades a las clases inferiores: comerciantes y artesanos. Las consecuencias de este edicto tuvieron repercusión también en el panorama artístico de la época. Los encargos de obras cuya temática giraba en torno al caballo aumentaron, debido sin duda a que su valor representativo se vio reforzado. Los cortesanos solicitaban escenas en las que se les representara ociosos, practicando sus más preciados pasatiempos: paseando a caballo, cazando o jugando al polo. Esta temática no se dio de forma aislada en la pintura cortesana sino que se trasladó también al ámbito funerario. La tumba, concebida como un universo, debía reproducir el mundo idílico del que gozaría el difunto en la otra vida. Durante la dinastía Tang se añadieron nuevos temas a los programas iconográficos de la arquitectura funeraria Han. Los motivos se pintaban sobre los muros, se tallaban en relieve sobre elementos arquitectónicos como dinteles o jambas y se recreaban en tres dimensiones con los *mingqi*.

Las tumbas principescas de los primeros años del siglo VIII atestiguan la extendida preferencia por la cerámica *sancai*, el alto grado técnico alcanzado y la gran producción de piezas llevada a cabo. Hay que decir

empero que fuera de la capital, los antiguos métodos decorativos permanecieron vigentes durante más tiempo. Por otro lado también cabe resaltar que el vidriado *sancai* era un objeto de lujo, y por tanto exclusivo de las tumbas de alto rango. Sin embargo se han hallado tumbas de este rango y periodo que albergan piezas *sancai* junto a otras decoradas sólo con policromía en frío e incluso ajuares integrados exclusivamente por piezas sin vidriar. En el caso concreto de la escultura era bastante común combinar el vidriado *sancai* con la policromía en frío, aplicada sobre el bizcocho o bajo cubierta. Lo más habitual era, como en este caso, dejar los rostros de las figuras libres de vidriado y resaltar sus rasgos con trazos de color.

Esta figura contempla todos los aspectos que caracterizan la escultura funeraria de ajuar de la primera mitad del siglo VIII. Destaca su modelado anatómico con mayor atención a las referencias del natural. Su exquisita representación del detalle logrando a la vez una impresión general de espontaneidad. Todos los volúmenes, tanto las grandes superficies como los pequeños detalles, se integran fácilmente y con naturalidad. Y está revestida de una cubierta de gran calidad que conjuga naturalismo y cierta libertad expresiva.

.



60. Pareja de figuras ecuestres.

Dinastía Tang, primera mitad s.VIII,

Cerámica blanca con policromía en frío.

Jinete: 37 x 30,5 x 15,5 cm. Amazona: 36 x 31,5 x 13 cm.

Anthony M. Solomon Collection.

Durante la dinastía Tang, la equitación, el polo y la caza fueron practicados por ambos sexos. Puede que algo tenga que ver el origen no-chino de buena parte de la clase dirigente Tang, incluida la familia imperial. La mujer *xianbei* llevaba una vida más activa y menos recluida que la china. No obstante, no se puede decir que antes de la dinastía Tang la equitación fuera un privilegio masculino porque hay *mingqi* de época Han Occidental que demuestran lo contrario. Durante el siglo VI, las figuras de amazonas comienzan a estandarizarse, y durante el siglo VII y principios del VIII su inclusión en los ajuares funerarios es habitual. A partir de la década de los veinte, las figuras de jinetes

de ambos sexos van gradualmente desapareciendo de los ajuares a la vez que se incrementa el número de figuras de asistentes y de arquitecturas.

Desde mediados del siglo VII se percibe un clima de renovada libertad e independencia entre las mujeres de la alta sociedad Tang. Fue entonces cuando se regularizaron las esculturas de amazonas en los ajuares. Durante la dinastía Tang es relativamente común hallar en los ajuares parejas mixtas de jinetes, colocados uno al lado del otro, reflejo de un periodo de mayor interacción social entre ambos sexos dentro de los círculos de la élite.





61. Amazona a caballo.

Dinastía Tang, primera mitad s. VIII.

Cerámica con policromía en frío. 40,5 x 35,5 x 13,5 cm.

Anthony M. Solomon Collection.

Casi todas las figuras Tang de jinetes practicando la equitación presentan un rasgo común: una cuidadosa y detallada representación de los atuendos de los jinetes. Algunas figuras aparecen con la indumentaria cortesana, la misma que lucen los demás aristócratas incluidos en el ajuar. Otros jinetes sin embargo lucen otra indumentaria de origen centroasiático más apropiada para practicar esta actividad. Lo más común es que vistan el *hufu* o atuendo bárbaro, inspirado en el abrigo sogdiano, el mismo que porta esta figura. Es una especie de guardapolvos con cuello vuelto y doble solapa, abotonado a un lado y abierto hasta abajo. Se llevaba ceñido por un cinturón de cuero, el *diexie dai*, al que a veces se anudaban, suspendidas, pequeñas bolsas para contener objetos, tal y como vemos en la imagen. Esta prenda se acompañaba de unos pantalones que normalmente se recogían en unas botas, de cuero o fieltro. El *hufu* fue utilizado desde mediados del siglo VII y estuvo muy de moda bajo el reinado de Xuanzong (712-756), fue entonces cuando se convirtió en el atuendo preferido de las amazonas. Esta indumentaria no se representa exclusivamente en la escultura, también aparece entre las mujeres y los hombres de los murales de las tumbas Tang.

Las amazonas Tang a veces van descubiertas, mostrando el pelo recogido. Cuando aparecen así suelen llevar el recogido *shuang luoji*, dos moños juntos en lo alto de la cabeza. Otras veces, como es el caso de la figura que nos ocupa, llevan un recogido conocido como *jinghuji*, inspirado, según la traducción literal del término, en la figura de un "cisne amedrentado". Cuando las amazonas van cubiertas, pueden lucir diferentes tipos de sombreros. El más característico es el *huntuo mao* o "sombrero tártaro". Un sombrero portado tanto por hombres como por mujeres, de fieltro, a veces bordado, con copa alta, una especie de visera levantada y adosada a la corona y dos orejeras colocadas de igual manera una a cada lado. Su diseño estaba inspirado en el sombrero usado por los jefes de los sogdianos de la región de Samarcanda [fig. 63]. Otro tocado femenino típico de la época consistía en un sombrero de ala ancha que se colocaba sobre un pasamontañas dejando únicamente expuesto el rostro de la figura [figs 18 y 19]. En la mayoría de los casos este sombrero acompañaba a un traje de tres piezas compuesto de blusa de mangas estrechas, falda amplia y *banbi*, un chaleco de manga corta ajustado bajo el pecho.



62. Jinete extranjero.

Dinastía Tang, 657 dC.

Cerámica roja con policromía en frío. 38.2 x 31.cm

Excavada en 1972 en la tumba de Zhang Shigui, en la necrópolis de Zhaoling, Liquan, Shaanxi.

National Museum of Shaanxi History.

Dentro de las representaciones Tang de jinetes, el tocado más extendido es el *putou*, un tocado clásico masculino, muy habitual entre las demás figuras masculinas de los ajuares Tang. El *putou* era utilizado también por los jinetes de origen extranjero, aunque en un principio era típico de oficiales civiles o académicos chinos. Recogía el pelo en lo alto de la cabeza imitando un moño doble (figs. 24 y 59). Como podemos ver durante la dinastía Tang la adopción por parte de los chinos de indumentaria de origen extranjero y

viceversa fue algo bastante común, aunque también existen representaciones de extranjeros ataviados según sus costumbres de origen, tal y como muestra la figura. Ésta forma parte de un conjunto de cuatro figuras, hallado en la parte occidental del yacimiento de Zhang Shigui. Durante la dinastía Tang era común que los preciados corceles importados desde las regiones de Persia o Uighur fueran traídos a China por expertos cuidadores nativos. Tal podría ser entonces el sentido de esta escultura.



63, Amazona.

Dinastía Tang, 718 dC.

Cerámica con vidriado *sancái* 35,2 x 29 cm.

Excavada en 1972 en la tumba de Li Zhen, en la necrópolis de Zhaoling, Liquan, Shaanxi.

Zhaoling Museum, Shaanxi.

Li Zhen, príncipe de Yue, el octavo hijo del emperador Gaozong (r.649-683), se suicidó entre los años 687 y 688. Fue el emperador Tang Xuanzong el que ordenó que Li Zheng fuera enterrado en Zhaoling en el año 718, tras la restauración Tang. Aunque su tumba fue profanada, se hallaron más de 130 objetos del ajuar funerario original, entre ellos esta figura.

La amazona luce una indumentaria cuyo origen no es chino, y va tocada con el *huntuo mao*, sombrero tártaro de fieltro bordado, profusamente decorado. Las mujeres Tang montan a horcajadas, con estribo doble, al igual que los hombres. En los *mingqi*, los jinetes suelen aparecer erguidos, sosteniendo las riendas con la mano izquierda o a dos manos, con la izquierda ligeramente levantada por encima de la derecha. Las riendas de estas figuras se realizaban normalmente en otro material perecedero. Aunque lo más común es que la cabezada fuera modelada o pintada en frío, a veces, como en este caso y en el caso de la figura 59, no hay ningún indicio de ella. Podemos suponer pues que tanto las riendas como la cabezada estarían realizadas en

otro material. No obstante esta sería una práctica confinada a los ajuares de mayor rango.

Dentro de esta tipología, el caballo suele representarse parado y atento a las órdenes del jinete. Lo más común es que los caballos aparezcan abriendo la boca, sintiendo el bocado. Lo más habitual durante el siglo VII fue representar al caballo acercando la cabeza al pecho, con el cuello ligeramente arqueado y algo ladeado. La tendencia posterior fue la de alzar ligeramente la cabeza de la montura, elevando también su mirada. Los equipos de los caballos suelen ser sencillos, con sillas y cabezada de paseo y no suelen estar engalanados. Los caballos portan pues el equipo básico: silla sobre sudadero, sujeta por cincha, pecho petral y baticola simple.

Durante la dinastía Tang, los jinetes practicando la equitación se han representado con todos los tipos de cubiertas posibles: policromía en frío sobre engobe, vidriado pajizo bajo policromía en frío, y vidriado *sancái*, a veces, tal y como muestra la cabeza de esta figura, combinado con zonas reservadas sin vidriar con decoración en frío.



64. Amazona.

Dinastía Tang, segundo cuarto del siglo VIII, (740-750)).

Cerámica con policromía en frío sobre engobe blanco. 56.2 x 48.2 cm.

Mr and Mrs Potter Palmer Collection. The Art Institute of Chicago, 1970.1073.

La figura representa una amazona de la aristocracia practicando la equitación. La mujer, en lugar de vestir de amazona, lleva la indumentaria típica cortesana que lucen otras figuras desmontadas de los ajuares de este periodo. En lugar de ir tocada lleva el pelo recogido en una peinado conocido como *duomaji* un moño alto, a veces ligeramente ladeado, inspirado en la "caída del caballo". Tanto el atuendo como las proporciones de la figura son determinantes a la hora de establecer la fecha de autoría de la escultura, próxima al final del próspero reinado de Tang Xuanzong. Muchos autores consideran que este nuevo canon estético estuvo inspirado en la figura voluptuosa de Yang Guifei (c. 717/720- 756), concubina consorte del emperador Xuanzong.

Las figuras de amazonas no eran tan habituales ya en este periodo, tampoco la escala de la pieza (la mayoría de las piezas excavadas son figuras de jinetes cuya altura oscila entre 20 y 30 cm). Aunque se desconoce la procedencia de esta obra, tanto su escala, como el

estilo y su calidad sugieren que proviene de una tumba de un personaje importante del área de Xí'an. El movimiento de la pose tampoco es habitual, siendo más común que el caballo se halle parado. En esta figura, el gesto y la expresión corporal de la amazona acompañan de forma natural el movimiento del caballo. Otra característica peculiar es la gualdrapa con un inusual acabado que sugiere las calidades de la piel animal o la lana. Este tipo de cobertor o *anfu* es más propio de los caballos desmontados, pues debía utilizarse sobre todo para proteger la silla cuando no cabalgaba el jinete. Cuando el jinete iba montado solía llevarse recogida y amarrada al borrén trasero (fig. 65). Las gualdrapas de lana debían ser objetos de gran valor económico y con un alto grado representativo. Muchas veces las lucen caballos descabalgados pero ensillados, normalmente de una escala considerable, que suelen estar ubicados en el centro del cortejo. Su iconografía se relaciona con la montura que aguarda al difunto y por lo tanto actúan también como una prefiguración de éste.



65. Figura ecuestre galopando.

Dinastía Tang, primera mitad del s. VIII.

Cerámica con vidriado *sancai*. 38 x 52 cm.

Excavada en 1966, en el área occidental de Xí'an, Shaanxi.

Shaanxi Xí'an Municipal Relics Protection and Archaeological Research Center.

No conocemos ningún ejemplo similar a esta pieza. El caballo está representado en pleno "galope volador" una pose característica de los jugadores de polo. No se puede establecer con precisión el sexo del jinete, tan sólo podemos determinar, por sus rasgos faciales, un origen no chino, bien centroasiático, bien de una minoría étnica. El equipo que luce el caballo es funcional, con silla y cabezada de paseo. El borren delantero de la silla presenta una altura considerable con respecto a las demás figuras, parece incluso estar protegido por una pieza acolchada, probablemente con una cubierta de piel, para mayor comodidad del jinete. Éste además lleva una gualdrapa de piel recogida en el borren trasero, y sobre ésta, amarrada también, una bolsa de viaje. La figura parece sin duda representar un jinete realizando una larga travesía.

El vidriado *sancai* se aplicó con gran libertad, aprovechando al máximo todos sus recursos expresivos. Observamos zonas del mismo color con un vidriado de diferente densidad, controlando la opacidad del resultado. En la grupa y en la espalda del caballo se aplicaron algunos toques de hierro a pincel imitando el efecto del moteado. Este recurso se empleó también sobre la gualdrapa para simular la piel. Algunas zonas, como la cabeza del jinete, sus manos o la cola del caballo se dejaron simplemente con un barniz transparente que deja entrever el engobe. Para la vestimenta del jinete, el sudadero y los arneses se optó por el cobalto, muy opaco, muestra del elevado valor económico de la pieza.



66. Grupo de cinco cazadores.

Dinastía Tang.

Cerámica con policromía en frío. H 33-38 cm.

Halladas en una tumba de un magistrado de Jinxiang, al este de Xi'an, Shaanxi.

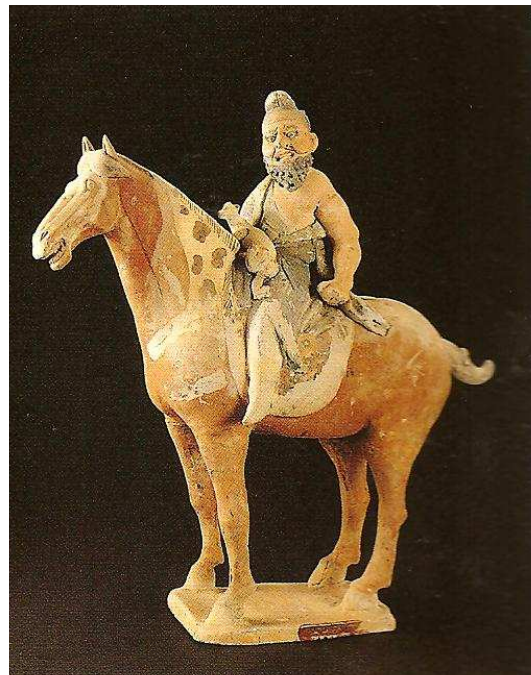
Shaanxi Xi'an Municipal Relics Protection and Archaeological Research Center.

La caza era otra de las actividades lúdicas preferidas de la elite social Tang. En época de paz era practicada asiduamente, de acuerdo con la posición social. Aunque entre los *mingqi* del periodo predominan las figuras masculinas, también las mujeres practicaban este deporte.

Estas figuras no suelen aparecer aisladas sino que es habitual incluir un grupo de cazadores dentro del ajuar. El grupo además puede ser mixto, estar compuesto por hombres y mujeres que cazan juntos. Las mujeres son de origen chino pero los hombres pueden ser de origen extranjero, mayoritariamente centroasiático. Estos grupos mixtos nos remiten a un clima dominante de relajación y de convivencia entre la alta sociedad Tang. También aluden a un periodo en el que las mujeres de su rango gozaban de gran libertad y en el que tenían una participación activa en los mecanismos de sociabilización. En definitiva, un periodo de mayor interacción entre ambos sexos.

Una vez más las mujeres montan a horcajadas y visten el mismo atuendo que el hombre, en este caso el *lanshan* y las botas de cuero negro o *wupi xue*. En su caso se ciñen el *lanshan* con un cinturón de tela anudado delante con una amplia lazada. Tampoco van tocadas con el *putou*, sino que en este caso se

muestran descubiertas y con el pelo recogido en dos moños a la altura de las orejas, un peinado sin duda cómodo. A veces, sobre todo cuando practican la cetrería van tocadas con el *huntuo mao* o "sombbrero tártaro".





67. Cazador extranjero con onza.

Dinastía Tang, 706 d.C..

Cerámica con restos de policromía en frío. H 30,5 cm.

Excavada en 1960 en la tumba de la princesa Yongtai en Qian, Shaanxi.

Shaanxi Provincial Museum.

La mayoría de los hombres llevan el típico *lanshan*, y van tocados con el *putou*. Los extranjeros pueden llevar esta misma indumentaria, o lucir la propia regional, una suerte de *hufu*, tal y como vemos en esta figura. En las representaciones más expresivas a veces se les representa con parte del pecho desnudo, lo cual no deja de sorprender teniendo en cuenta que pueden ir acompañados de mujeres de origen chino [fig.66]. A estos extranjeros se les representa además exagerando los rasgos físicos más característicos de su origen: torsos atléticos, barbas pobladas, ojos saltones, narices aguileñas, gruesas cejas, ceño fruncido...

Durante la dinastía Tang se representan figuras de cazadores a caballo con aves cetreras para la caza de volatería. Los jinetes suelen sostener el ave sobre su mano [fig.66]. Otros *mingqi* ilustran la caza con perro y con onza, ambas muy en boga en aquellos tiempos. Cuando es así, los animales se suelen representar sobre la grupa del caballo. El perro de caza o la onza se

llevaban sobre el caballo colocados sobre una grupera para proteger las ancas del animal. La grupera se sujetaba del borrén trasero y se enganchaba a la baticola [fig.66]. Sobre la grupa también se colocaban las presas. En este caso el cazador, de origen extranjero, parece tener problemas con su onza. Fue ese instante concreto el que se pretendió inmortalizar. Las onzas, mamíferos con pelaje de leopardo y cuerpo similar al del perro, se importaban de Persia, donde fueron domesticadas para su uso en la caza. La posesión de estos animales y el privilegio de cazar con ellos estaban sólo al alcance de unos pocos. Lo mismo ocurría con los perros de caza, bienes preciados entre los tributos de estado que recibía la corte Tang. Tanto los murales tubulares como los *mingqi*, certifican que la caza de volatería a caballo y la caza con onza o con perro siguieron estando entre los pasatiempos preferidos de la alta sociedad Tang, pese a las prohibiciones promulgadas por el emperador Gaozong.



68. Cazador extranjero con perro.

Dinastía Tang, 706 d.C.

Cerámica con restos de policromía en frío. H 30,5 cm.

Excavada en 1960 en la tumba de la princesa Yongtai en Qian, Shaanxi.

Shaanxi Provincial Museum.

Los cazadores suelen montar caballos potentes. Lo más habitual es que los caballos aparezcan parados, con la cabeza más o menos levantada. Las bocas suelen ir ligeramente abiertas. A estas alturas no se puede pensar que sea una cuestión meramente expresiva. Dada la proliferación de este recurso se intuye que debe ser una convención adoptada por ser la mejor solución para por un lado adaptar la cabezada (en otro material) a la forma y por otro conseguir la máxima expresión gestual.

Estos caballos no van engalanados y suelen llevar la cola vendada. Los únicos equipos que llevan son las sillas colocadas sobre las mantas. Parece que las mantas preferidas para la caza eran las de piel de animal, sobre todo las de felino. Normalmente iban ribeteadas alrededor por otra piel, de pelo más largo

[fig.66]. Llama la atención que muchos de los ejemplos carezcan de pecho petral. Tampoco aparece representado en los murales del príncipe Yide, aunque sí en la escena de caza de los murales de Li Xian. ¿Usarían menos los Tang el pecho petral para la caza a caballo?

En esta tipología, salvo en algunos casos, toda la carga de atención de la figura se concentra sobre el cazador. Su actitud es más dinámica, menos relajada que la del jinete que practica la equitación. Todo el movimiento de la figura recae en la pose del jinete, más activa, más forzada. Éste aparece representado en un momento concreto, como congelado en el tiempo. Son figuras más inmediatas, característica que comparten con las figuras de jugadores de polo.



69. Cazadores (grupo de la tumba del príncipe Yide).

Dinastía Tang, 706 dC.

Cerámica con vidriado *sancai*, 35,5 x 30 cm.

Excavados en 1971 en la tumba del príncipe Yide, necrópolis de Qianling, Qian, Shaanxi.

Qianling Museum, Shaanxi.

El príncipe Yide (Li Zhongrun 682-701) fue el primogénito del emperador Zhongzong y por tanto nieto de Gaozong. Falleció a la edad de 18 años y fue sepultado en Luoyang. En el año 706 su padre mandó elevar su rango a título póstumo y su cuerpo se trasladó a una tumba satélite en la necrópolis de Qianling, en Xi'an. Su mausoleo está decorado con 40 pinturas murales bien conservadas, cuya temática incluye las aficiones del príncipe, entre ellas la caza [fig.33]. Entre los mingqi excavados se halló un grupo de cazadores y otro de guardias de honor, ejemplos sin parangón de este arte.

En las jornadas de caza en el exterior, los cazadores Tang llevaban un arco y un carcaj independiente para guardar las flechas. El punto de vista de las fotografías nos permite apreciar la manera en que los cazadores portaban el arco, suspendido a su izquierda del cinturón. Se protegía dentro de una funda de piel de animal. En una escena de caza de los murales de esta tumba se aprecia cómo algunos personajes parecen llevar fundas de piel de onza o de leopardo (moteada) mientras que otros parecen portar otras pieles con un diseño rayado. El carcaj se sujetaba a la derecha del jinete, pendiendo del cinturón, tal y como aparece en la escena de caza de los murales de la tumba del príncipe Li Xian [cap.IV, fig.26].

Bajo el arco los cazadores podían llevar también una espada tal y como muestran las figuras.





70. Cazador disparando una flecha (grupo de la tumba del príncipe Yide).

Dinastía Tang, 706 dC.

Cerámica con vidriado *sancai*, 35,5 x 30 cm.

Excavada en 1971 en la tumba del príncipe Yide, necrópolis de Qianling, Qian, Shaanxi.

Qianling Museum, Shaanxi.

Una de las características más llamativas de este conjunto es su sorprendente variedad. Cada cazador ha sido representado en un momento concreto y con un gesto diferente. Este cazador en particular dispara una flecha. Presumiblemente, tanto el arco como la flecha o se han perdido o estarían realizados en un material perecedero. Vemos la funda de piel del arco colgando del cinturón del jinete. Tras él, sujeta al borrén trasero de la silla, una pieza cobrada. A diferencia de otros conjuntos, la diversidad no se limita a los jinetes, sino que se extiende también a la

actitud de los caballos, por ejemplo el de la figura 69 (izquierda) parece emitir un relincho, éste cabecea ligeramente quizá resintiéndose del bocado, otro ladea la cabeza atento a las órdenes del jinete (fig.69). El más mínimo detalle de cada figura, los tocados, los rasgos expresivos, las armas, los equipos, han sido cuidados con exquisito esmero. Todos los elementos de este tipo de escenas nos remiten de forma explícita al lujo y a los privilegios cotidianos de la aristocracia Tang.



71. Cazador disparando una flecha (grupo de la tumba del príncipe Yide).

Dinastía Tang, 706 dC.

Cerámica marmórea con vidriado.

Excavada en 1971 en la tumba del príncipe Yide, necrópolis de Qianling, Qian, Shaanxi.

Qianling Museum, Shaanxi.

Variedad y esmero son también las características que priman dentro de este conjunto a la hora de elegir las cubiertas y de aplicar la policromía, combinando todo el repertorio técnico existente sin un patrón establecido.

El efecto marmóreo de esta figura se logra mezclando diferentes tipos de barro, normalmente un caolín con otra tierra de alto contenido en hierro. Después se reviste la figura con un vidriado transparente o con un barniz de un ligero tono marrón o verde (hierro o cobre respectivamente). No conocemos ejemplos de cerámica producida con esta técnica anteriores a la

dinastía Tang, y sí ejemplos posteriores, que se extienden hasta la dinastía Song Septentrional. La mayor parte de ellos son piezas de vajilla o almohadas. La cerámica marmórea no era pues una técnica habitual entre las figuras funerarias Tang, de ahí la importancia de este ejemplo. Habremos de esperar a que se estudien los contenidos de las tumbas imperiales para determinar si este tipo de figuras fueron producto de un capricho puntual o si eran piezas de gran valor sólo aptas para los rangos más elevados.



72. Grupo de músicos a caballo.

Dinastía Tang.

Cerámica co policromía en frío. H 33-37 cm. L 34-35 cm.

Excavado en Huokou, al este de Xi'an, Shaanxi.

Shaanxi Xi'an Municipal Relics Protection and Archaeological Research Center.

Una considerable cantidad de figuras ecuestres Tang no presentan una tipología clara, o al menos los expertos no parecen ponerse de acuerdo en este punto. Son figuras de músicos, acróbatas, mercaderes y otros personajes sin ningún atributo concreto que pueda certificar su naturaleza. De entre todas ellas los músicos y los acróbatas parecen ser los ejemplos que arrojan menores dudas, los primeros por sus atributos y los segundos por sus poses.

Algunos músicos a caballo aún conservan sus instrumentos, aunque lo más habitual es que los hayan perdido. Gracias a ellos, y tras analizar su indumentaria y su pose, se ha podido establecer la tipología de muchas figuras. Entre los instrumentos predominan los de viento y los de percusión, aunque también hay instrumentos de cuerda. La mujer de la derecha, tocada con el *huntuo mao*, toca el *xiao*, la flauta vertical de bambú. En la página contigua, de arriba abajo y de izquierda a derecha respectivamente aparece un músico tocando los címbalos, otro tañendo el *khongou*, arpa china de 5 a 25 cuerdas, una mujer tocando el *pipa*, laúd pulsado de 4 cuerdas, y otra con un pequeño timbal.





73. Músico a caballo.

Dinastía Tang, segunda mitad s. VII.

Cerámica gris con restos de policromía en frío. H 30,5 cm.

Collection of The Brooklyn Museum of Art, by exchange 37.126

No existe una indumentaria concreta para estos jinetes. Muchos de ellos visten la indumentaria propia de la equitación o la caza, seguramente para amenizar las jornadas de recreo y las cacerías cortesanas (figs. 72, 74). Entre los hombres predominan los tocados con una especie de capuchón, ligeramente apuntado, aunque otros van tocados con el *putou* o el *huntuo mao*. Las mujeres pueden ir descubiertas luciendo los elaborados peinados en boga o tocadas con los sombreros habituales. Sin embargo, se conservan figuras como esta en las que los músicos lucen un atuendo militar,

por lo que hemos de suponer que debían integrar una banda militar. Aunque el instrumento se haya perdido, seguramente fuera un tamboril o timbal a juzgar por la posición de las manos que parecen sostener dos baquetas. Además podemos observar unos orificios a la derecha del caballo, seguramente para sujetar el instrumento que hubo de ser realizado independiente. La calidad del modelado de esta pieza se aprecia sobre todo en los pliegues de la indumentaria del jinete y en los detalles minuciosos de su rostro.



74. Grupo de músicos a caballo.

Dinastía Tang.

Cerámica con vidriado *sancai*.

Normalmente los músicos no se realizan de manera aislada, sino que debían integrar un grupo en el que a cada músico le correspondía un instrumento. Estos grupos pueden estar formados tanto por hombres como por mujeres, siendo muy habituales las bandas mixtas, tal y como muestra la imagen. Para ello la mayoría de las veces se recurría al modelado en serie de los caballos y de los cuerpos de los músicos. En esta tipología, los caballos no suelen ir engalanados, sino que llevan equipos funcionales. Lo habitual es que se les represente parados y que el movimiento, bastante

contenido, se concentre en el cuello y en la expresión de la cabeza.

En cuanto a las técnicas empleadas, hallamos por igual piezas con policromía en frío y piezas con vidriado *sancai*. Puesto que muchos de los conjuntos eran seriados, la cubierta era un recurso muy importante para lograr la sensación de variedad y exclusividad de cada pieza dentro del conjunto. Por ello tal y como vemos en la imagen, la distribución de los vidriados o los detalles de la policromía en frío, pueden variar notablemente dentro de un mismo grupo.



75. Músico a caballo.

Dinastía Tang, final del s.VII-principio del s.VIII.

Cerámica con vidriado *sancai*. H 46 cm.

Colección M. Calmann. Musée National des Arts asiatiques-Guimet (MA 3991)

El jinete luce un abrigo marrón, indumentaria típica de Asia Occidental, bajo el que deja entrever una túnica verde. Va tocado con el capuchón característico de los músicos. Parece hacer sonar un instrumento de viento, quizá, a juzgar por la posición de la mano, una suerte de cuerno o corneta. Llama la atención la libertad con que se ha aplicado el vidriado. Un verde de cobre muy diluido para el cuerpo del caballo, rematado con ligeros toques a brocha para emular una capa rodada, y otro más denso para las mangas del jinete. Con el óxido de hierro se empleó el mismo recurso, jugando con la

viscosidad del barniz se obtuvieron diferentes tonos en el capuchón, el abrigo, las botas, el arzón de la silla y los cascos del caballo. Las crines se dejaron con un vidriado transparente que deja ver el engobe previo. El rostro y la mano derecha del jinete se dejaron sin vidriar, aplicando ligeros toques en frío de negro en los ojos y cejas y cinabrio en la boca y las mejillas. Para el vidriado del sudadero se combina el cobre y el hierro, dejando reservas con gotas de cera, técnica típica de la cerámica *sancai* Tang.



76. Acróbata a caballo.

Dinastía Tang.

Cerámica con engobe blanco y restos de policromía en frío. 7 x 12 cm.

Excavada en el distrito de Fuping, Shaanxi.

Shaanxi Fupeng County Relics Bureau.

Una de las tipologías más llamativas, aunque muy escasa, es la de los acróbata y bailarines a caballo. Debido a la escasez de piezas y a la poca homogeneidad entre ellas, no se pueden estipular unas características comunes que definan a este grupo, sino que más bien son sus marcadas diferencias con el resto de figuras las que obligan a establecer una categoría independiente. Los pocos ejemplos que conservamos nos remiten de nuevo a los sofisticados gustos de la

alta sociedad Tang y al deseo del difunto de dejarlos patentes y de conservar sus aficiones en la otra vida. La tradición de estas piezas se remonta a las dinastías Qin y Han, cuando ya se incluían piezas de acróbata y bailarines en los ajuares. Desde entonces la corte china fue desarrollando varias formas de entretenimiento que conjugaban la doma y la acrobacia, entretenimientos de los que gustaba la corte Tang.



77. Amazona, vestida de bailarina, sobre caballo piafando.

Dinastía Tang, primera mitad s. VIII.

Cerámica con restos de policromía en frío sobre engobe blanco. H 45 cm.

Henan o Shaanxi.

Idemitsu Bijutsukan, Tokio.

Esta figura es poco común dentro del repertorio Tang. La amazona está vestida con el *nishang yuyi*, traje de "arco iris y plumas" [fig. 16 y cap. III, fig. 77]. Esta indumentaria era más propia de las bailarinas de la corte Tang y no de las amazonas. Se caracteriza fundamentalmente por unas piezas de tela triangulares que sobresalen hacia los laterales a ambos lados de la parte baja de la falda, y por unas prominentes hombreras. El nombre, posteriormente dado a esta indumentaria, responde al título de una melodía bailada compuesta, según la tradición, en honor de Yang Guifei por el propio Tang Xuanzong (712-756) tras un evocativo sueño (1).

El tratamiento del caballo se corresponde más con el modelo de los caballos danzantes que aparecen

normalmente sin jinete, solos o de la mano de un palafrenero [figs. 55, 56].

Por otro lado, también llama la atención la corporeidad de la amazona, más cercana a las figuras de principios del siglo VII, en general, más rectas y delgadas, todavía herederas del estilo frontal, simétrico e inmóvil característico del budismo y del Periodo de División.

Las fuentes documentales de la época no recogen ninguna manifestación artística similar a esta, no se conoce ningún género teatral o musical concreto que se ajuste a esta representación. Por lo tanto la figura parece más bien responder a la fantasía de algún particular.

1.

DESROCHES, Jean-Paul y REY, Marie-Catherine: *Chine: des chevaux et des homes*. Donation Jacques Polain, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 102. A su vez citan a HARADA, Yoshito: "*Hosokawa gezo Kasai ritsujoya ni tsuite*", *Yamato Bunka*, nº 38, 1962, pp.1-7.



78. Jinete extranjero con el pecho descubierto.

Dinastía Tang, 706 d.C..

Cerámica con restos de policromía en frío. 31 x 22,5 cm.

Excavada en 1960 en la tumba de la princesa Yongtai en el distrito de Dian, Shaanxi.

Shaanxi Provincial Museum.

La catalogación de las piezas del repertorio Tang puede resultar, en algunos casos, harto complicada. Algunas figuras, como ésta, no aportan datos suficientes para determinar su tipología. Ni el jinete ni el caballo presentan ningún atributo concreto que permita dilucidar su función dentro del ajuar. En ocasiones sirve de ayuda conocer el lugar que ocupaban dentro del túmulo y qué tipo de figuras había a su alrededor. Sin estos datos sólo se puede hacer un análisis aproximado que únicamente aporte conjeturas. Los rasgos faciales y la barba del jinete responden a la iconografía, típica entre los *mingqi* Tang, del extranjero. El personaje, tocado con el *putou*, lleva la parte superior de su vestimenta anudada a la cintura, dejando el torso

descubierto y haciendo gala de una anatomía musculosa. Hemos tenido ocasión de ver alguna figura próxima [fig. 66 izq.]. En ese caso el jinete, tocado también con el *putou*, luce parte de su torso descubierto y muestra un brazo musculoso. Sin embargo aparece junto a un grupo de cazadores, sujetando un animal y sosteniendo un arma en su mano izquierda, de esta forma no cabe duda de que la figura representa un cazador. La figura que ahora nos ocupa no porta ningún objeto. La pose de sus brazos y el gesto de su rostro bien pudieran corresponderse con los de un acróbata haciendo exhibición de su fuerza. Aunque también pudiera ser simplemente un jinete extranjero tirando con fuerza de las riendas de su caballo.



79. Jugadores de polo.

Dinastía Tang, finales s. VII-principios s. VIII.

Cerámica gris con policromía en frío.

Jinete: H 25,4 cm.

Amazona: H 29,2 cm.

The Schloss Collection, New York.

Los *mingqi* Tang son la primera referencia visual de la práctica del polo en China y, junto a algunas referencias literarias, una de las pocas fuentes documentales que atestiguan su adopción.

El polo se introdujo en China durante la dinastía Tang, probablemente durante el reinado de Taizong. Aún no hay un consenso sobre si se importó desde Persia, Irán, o desde el Tibet, tal y como sugiere la etimología del término tibetano *pulu*. Todas ellas eran áreas de gran tradición ecuestre. No obstante, las primeras referencias fidedignas, tanto literarias como visuales, aparecen durante el siglo VII y el VIII.

Si hubiera que resaltar una característica común que predomine en este tipo de representaciones ésta sería sin duda su gran dinamismo. Esta cualidad hubo de ser posible sólo gracias a un alto grado de evolución técnica. Casi todas ellas son piezas de gran calidad, realizadas por artistas muy cualificados. Desde el punto de vista escultórico, quizá sean los modelos que mejor ejemplifiquen el grado de desarrollo alcanzado por los *mingqi* Tang. En el modelado resalta la natural adaptación del jinete y del caballo, dinámica pero sin que resulte forzada. Suelen ser piezas que además muestran un gran esmero en la representación de los

detalles, tanto los modelados como los que se recrean con la policromía. Las calidades y el alto grado de detalle conseguidos debieron suponer una mayor inversión en tiempo y recursos. Por otra parte, la torsión de los jinetes y el dinamismo de las poses de los caballos, como vemos en la imagen, suponen una mayor dificultad en el diseño de los moldes y en su posterior reproducción, y exigen una formación técnica del artista mucho mayor.

Esta pareja seguramente formaba parte de un grupo de jugadores. Dentro del repertorio Tang, es frecuente encontrar grupos mixtos de jugadores de polo. En muchas ocasiones, el grupo comprende a la vez alguna mujer de origen chino y algún hombre de origen extranjero. Este tipo de representaciones nos remite de nuevo al clima de libertad que vivieron las mujeres Tang de buena posición social. Esta libertad terminó bruscamente con el establecimiento de la dinastía Song. Entonces a las mujeres de clase alta se les prohibió todo contacto con hombres que no pertenecieran a su grupo familiar y se instituyó la costumbre de vendar sus pies.



80. Jugadora de polo.

Dinastía Tang, mediados del s. VIII.

Cerámica roja con engobe y policromía en frío. H 31 cm.

Donation J. Polain. Musée National des Arts Asiatiques-Guimet. (MA 6117)

Las figuras de jugadores de polo han gozado de un gran poder de atracción. Dado su aspecto llamativo y su gran dinamismo, aparecen con frecuencia en los catálogos al uso. Sin embargo, aunque su reproducción gráfica esté muy difundida, las figuras que conservamos no son tan numerosas si las comparamos por ejemplo con las figuras de caballos sin jinete. Los jugadores de polo no son realmente una tipología esencial del ajuar funerario ortodoxo. Aún no conocemos las razones que determinan que unas tumbas incluyan estas figuras y otras no. Hasta donde hoy sabemos, parece algo aleatorio que más bien pudiera estar relacionado con los gustos o las aficiones del difunto. Debemos volver a señalar que la equitación en sentido general era un privilegio, por lo que la inclusión de jugadores de polo en un ajuar tenía también un valor representativo, relacionado con la manifestación de la posición social del difunto.

Algo habitual entre los caballos de polo es el vendaje de la cola (*fuwei*), con un forro protector, rematado por un doble nudo a la altura de su nacimiento. Esta práctica, aún vigente en el polo actual, tiene una doble función, estética porque permite el adorno del apéndice con lazos de color u otros elementos, y práctica porque facilita el movimiento del caballo y le protege en el juego. Si el caballo aparece en movimiento, al galope, la

cola anudada suele representarse en tensión, ligeramente levantada, tal y como muestra la figura.

Esta figura destaca además por su exquisita policromía, conservada en perfecto estado. Todos los detalles aparecen reproducidos con esmero. Una fina línea dibuja los ojos del caballo y sus pestañas, su tupé y la crin recortada. Unos toques de rojo resaltan sus ollares, el interior de la boca y de las orejas y el lazo que adorna el vendaje de la cola. Todos los arneses están dibujados con precisión reproduciendo guarniciones en cuero que se alternan con placas cuadradas que lucen un motivo inscrito en su interior. Del pecho-petral y de la baticola cuelgan unos llamativos pendeloques de inspiración persa. La silla se apoya sobre una rica manta de fieltro bordado con forma oval. Está toda ella bordeada con un ribete oscuro sobre el que se reproduce intercaladamente un motivo de media flor. El interior de la manta está decorado con un diseño esquemático de nubes sobre un fondo blanco. Este motivo, relativamente común dentro del repertorio Tang, nos remite a las cualidades ontológicas del caballo, a su velocidad y a su capacidad para volar. Ésta está asociada con lo espiritual y con la participación con lo divino. El caballo alado, los caballos celestiales, son montura de los dioses y vehículo hacia la inmortalidad.



81. Jugadora de polo.

Dinastía Tang, mediados del s. VIII.

Cerámica roja con engobe y policromía en frío. H 35 cm.

Donation J. Polain. Musée National des Arts Asiatiques-Guimet. (MA 6116)

Al igual que la caza y la equitación, el polo también era practicado por mujeres. Curiosamente la mayoría de las figuras de jugadores de polo conservadas son femeninas. Es difícil determinar la causa de este fenómeno pues esta tipología de *mingqi* no era esencial en el ajuar funerario ortodoxo. Posiblemente su presencia en una tumba indique una predilección especial del difunto por este deporte y su intención de seguir practicándolo en la otra vida.

Aunque es frecuente encontrar en los ajuares parejas mixtas de jugadores de polo, es curioso, no obstante, que la mayoría de las figuras de jugadores de polo conservadas sean femeninas. Como no conocemos la procedencia de muchas de ellas no podemos determinar si era una tipología predominante en ajuares femeninos o masculinos. Para poder llegar a una conclusión de este tipo habrá que esperar a los resultados de nuevas intervenciones arqueológicas.

Tanto el atuendo de los jinetes como los arreos y jaeces de los caballos debían ser elegantes y vistosos. Los jugadores de polo de ambos sexos suelen estar representados ataviados con el *hufu*, atuendo de la época que permitía mayor libertad de movimiento. Las mujeres suelen ir descubiertas, con el pelo recogido alto, en dos moños o en uno. Los hombres suelen estar tocados con el *putou* [fig.79].

A veces también, tanto hombres como mujeres pueden cubrirse con el sombrero tártaro o *huntuo mao*.

La mayoría de los jugadores de polo aparecen sosteniendo las riendas con la mano izquierda y el taco con la derecha. Casi todos ellos lo han perdido, pero sabemos que acababa en forma de cuarto creciente, tal y como muestran los murales de la tumba del príncipe Li Xian [fig. 31 y cap. II, fig 87]. También se ha perdido la bocha, suponiendo que se incluyera. Si así fuera seguramente estaría realizada en madera o en cuero y pintada de rojo. Durante el transcurso del juego el jinete, erguido, sostenía el taco en alto. Para golpear la bocha debía inclinarse, doblando su cintura, hacia uno u otro lado. Entre los *mingqi* que conservamos aparecen jugadores a caballo, parados o galopando, en todas las poses posibles.

En esta figura llama poderosamente la atención el voluminoso cinturón que porta con restos de policromía verde. M. Guillemin, maestro de polo en el Polo de Paris ha sugerido que pudiera ser un distintivo de la equipación de los jugadores para establecer durante el partido su pertenencia a uno u otro equipo (1). Aunque no es muy habitual, conservamos otras figuras que también lo llevan, como la que reproducimos a continuación.



Jugador de polo

Cerámica roja sin vidriar, con restos de pigmento en frío blanco, rojo y negro.

Largo 31 cm.

Colección Barling of Mount Street, Ltd., London.

(1) DESROCHES, Jean-Paul y REY, Marie-Catherine: Chine: des chevaux et des homes. Donation Jacques Polain. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995, p.134



82. Jugadora de polo.

Dinastía Tang, primera mitad del s. VIII.

Cerámica con engobe y policromía en frío.

Donation J. Polain. Musée National des Arts Asiatiques-Guimet. (MA 6116)

Los caballos de polo presentan rasgos morfológicos comunes. Son caballos fuertes y a la vez veloces, robustos y ágiles. Curiosamente, muchos son caballos rodados. Suelen llevar la crin recortada y la cola vendada, normalmente levantada acompañando el galope. Presentan un equipo formado por cabezada, con testera, frontalera, muserola y montantes, todos ellos dibujados sobre cubierta. Las riendas, realizadas en otro material, se han perdido. La silla suele ser ligera y parece algo menor que las de los caballos para practicar la equitación o la caza. En casi todas las figuras se aprecia tanto el borrén delantero como el trasero, mejor que en otro tipo de representaciones. La silla se asienta sobre una manta o sudadero, algo más corta. Estaban realizadas en materiales muy diversos. Algunas eran de cuero, de lana o de piel de animales exóticos como la onza, el tigre o la pantera. Otras, como en este caso, eran de fieltro de gran calidad, ricamente bordado con motivos variopintos, nubes, flores, etc. Solían llevar un ribete alrededor bordado con otro patrón decorativo distinto. La inspiración de

los patrones provenía en ocasiones de fuera de China, de Asia Central, del mundo helenista, de la India... Muchas veces aparecen unas cintas sobre la manta, que cuelgan del borrén trasero. Están modeladas con precisión o, como en este caso, insinuadas con trazos pintados en frío. En las figuras al galope suelen aparecer inclinadas hacia atrás, como portadas por el viento, por lo que son además otro recurso para reforzar la sensación de movimiento en el galope volador. La silla se sujetaba con cincha, grupera y petral. La cincha solía ceñirse en la parte posterior del vientre, en lugar de la anterior o paso de cincha. A veces el petral llevaba cuatro puntos de unión a la silla, en vez de dos, como muestra la figura [también fig 81]. Todos estos arneses solían ir decorados con placas de metal, pendeloques y/o lazos. El estribo doble, perfeccionado, se llevaba algo más corto, para mayor control del jinete y para permitirle una cabalgadura más dinámica. En la mayoría de las representaciones su diseño se puede apreciar con claridad.



83. Jugadora de polo.

Dinastía Tang, principios del s. VIII.

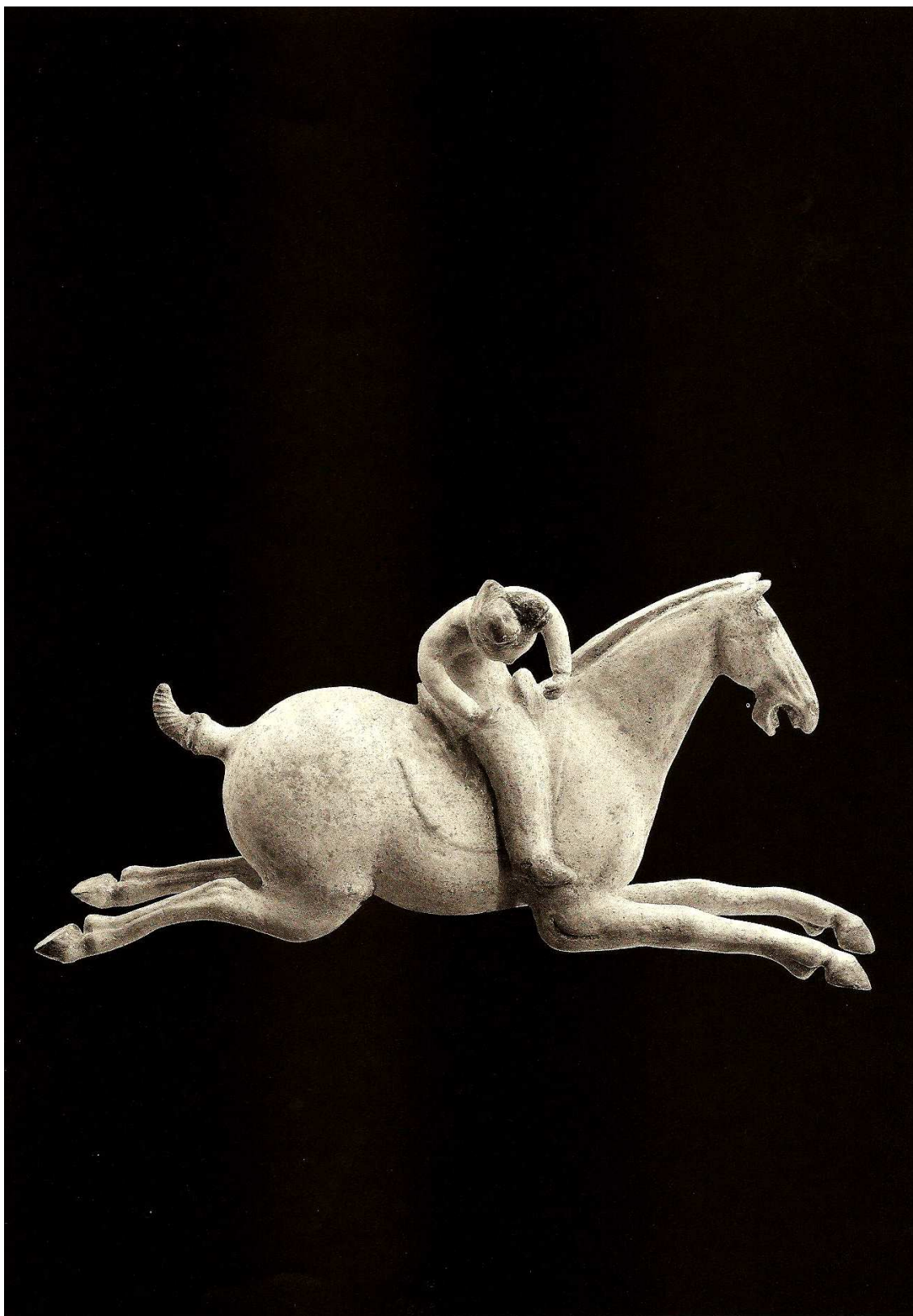
Cerámica roja con engobe claro. H 26 cm.

Donation J. Polain. Musée National des Arts Asiatiques-Guimet. (MA 6120)

Se distinguen dentro de esta tipología dos modelos básicos bien diferenciados. En el primero tanto el jugador como el caballo aparecen con una pose elegante. El jugador erguido sobre su montura y el caballo parado, o alzando una mano, los dos como detenidos en el tiempo. En este caso la figura se levanta normalmente sobre una base rectangular [fig.84]. El segundo modelo es mucho más dinámico. El caballo y el jinete están representados en un momento álgido del juego. El jinete realiza una acción propia del deporte y aparece con una pose forzada. El caballo aparece galopando, en lo que se ha venido a llamar “galope volador”. Esta convención artística para representar el galope del caballo fue adoptada en China durante el periodo de los Estados Combatientes. En las esculturas Tang, al igual que en las representaciones bidimensionales, las manos del caballo están echadas hacia delante, ligeramente arqueadas mientras que los remos traseros están extendidos hacia atrás. Lo más curioso sin embargo es que las esculturas carecen de base, y de cualquier otro tipo de soporte. Entonces ¿cómo se colocaban en la tumba? ¿Y cómo se transportaban durante el cortejo? Las figuras no pueden apoyar los cascos en el suelo. Para que este

tipo de representación funcione, deberían estar suspendidas en el aire. No parece lógico que se transportaran y se depositaran tumbadas sobre un costado. Tampoco existe una convención para el punto de vista de las figuras, en un mismo grupo de jugadores, los jinetes pueden inclinarse hacia la izquierda o hacia la derecha [fig.34]. ¿Acaso llevaban alguna peana o algún sistema de sujeción en otro material hoy perdido? ¿Y cuál era el orden de exposición en la tumba? ¿Se componía una escena de grupo determinada? ¿Eran composiciones circulares o lineales? ¿Se adaptaban al espacio arquitectónico? ¿Se delimitaba de alguna forma explícita el terreno de juego dentro del *xiaokan*?

Desde su aparición, el galope volador se empleó en las representaciones bidimensionales del arte chino, con gran profusión y en escenas muy diversas. En la escultura Tang su empleo se restringió notablemente. Salvo los murales de piedra de los Corceles de Tang Taizong y algún otro ejemplo en cerámica aislado [fig.65], el galope volador quedó confinado prácticamente a las representaciones de jugadores de polo. ¿Por qué? ¿Acaso la caza y la equitación no eran también actividades dinámicas?



84. Jugadora de polo.

Dinastía Tang, finales del s. VII-principios del VIII.

Cerámica parcialmente vidriada con vidriado *sancai* y policromía en frío. H 35,9 cm.

Dr. William Goldstein Collection, Connecticut.

A nivel técnico hay que resaltar que casi todos los ejemplos conservados de jugadores de polo presentan policromía en frío, sin vidriado. Las figuras de jugadores de polo con vidriado son escasas y aún más las que combinan ambas técnicas, aunque conservamos algunos ejemplos, como este.

El efecto de contraste entre el vidriado y el barro dejado al desnudo era buscado deliberadamente. Para controlar la demarcación del vidriado se recubría la zona que se quería aislar con una película de cera y ésta impedía la adhesión del barniz. Recientes investigaciones apuntan a que en algunas piezas se ha empleado caolín en polvo como aislante, en lugar de la cera. Tras la segunda cochura en la que se vitrificaba el barniz, se aplicaba la policromía con pigmentos en frío. En esta figura el vidriado cubre todo el caballo hasta que se interrumpe a la altura de los cascos, y parte de la indumentaria de la jugadora. Para la capa del caballo se empleó óxido de hierro con poca viscosidad y salpicaduras en la parte del cuello y en los hombros del caballo para obtener un efecto rodado. Para vidriar el *hufu* de la jugadora y el sudadero se recurrió al óxido de cobre, intercalándolo con algunos toques de hierro, aplicados siempre con poca viscosidad para

aprovechar los resultados aleatorios del correr del barniz..

Durante la primera mitad del siglo VIII el vidriado *sancai* se convirtió en la pieza estrella de los ajuares funerarios. Sin duda debió influir la restauración de la familia imperial Li, y las pomposas inhumaciones de todos los miembros deshonrados por la efímera dinastía Zhou. En las tumbas de los príncipes Yide y Yongtai aparecen los primeros ejemplos de escultura funeraria *sancai*. Durante cincuenta años la escultura *sancai* fue el referente en los ajuares funerarios de la élite. Las piezas, cada vez más y mejor elaboradas llegaban a sobrepasar el metro de altura. Y de repente, a partir de los años 50 prácticamente desaparecieron de los ajuares funerarios. Las razones de su desaparición son inciertas. Pudo deberse al repliegue político y económico tras la rebelión de An Lushan (755), a la desmantelación de los hornos de Henan y Hebei durante la rebelión o simplemente a un cambio de gusto a la hora de surtir los ajuares. Durante la última parte de la dinastía Tang se siguieron produciendo piezas *sancai* aunque en mucha menor medida y generalmente para la exportación.



85. Guardia de honor del príncipe Yide.

Dinastía Tang, 706 d.C.

Cerámica con policromía en frío y dorado. 34 x 31 cm.

Excavado en 1971 de la tumba del príncipe Yide en Qian, Shaanxi.

Qianling Museum, Shaanxi.

La tipología militar, capital en los ajuares Qin y Han, prácticamente desaparece durante la dinastía Tang. De entre los pocos ejemplos conservados, destacan, sin duda, los guardias de honor del ajuar del príncipe Yide. Hasta ahora no conocemos ninguna figura comparable a estas, aunque debemos tener en cuenta la parquedad de las fuentes arqueológicas. Sabemos cuáles eran las circunstancias particulares del príncipe Yide, primogénito del emperador Zhongzong, muerto prematuramente, antes de haber podido entablar combate. El emperador encargó estas figuras para su hijo, alterando el protocolo. Este gesto deja entrever una intención de dignificar su memoria de forma particular, de otorgarle el rango de funeral de estado. Debemos entender pues estas figuras en términos de símbolo y emblema, equiparando su función a la del monumento funerario.

Gran parte del atractivo de estas figuras reside en la rica barda que lucen los caballos (para la nomenclatura, ver anexo V). Cada elemento está decorado con un motivo diferente, en muchos casos a juego con los motivos que engalanan la armadura del caballero. Se distinguen claramente los apliques metálicos que configuran la testera, realizados con pan de oro. A la hora de policromar la figura se eligieron motivos diferentes para cada una de las partes de la barda o de la armadura. Así a la capizana se le aplicó un

diseño floral y a la grupera uno en red. El diseño de la capizana aparece repetido bordeando el faldón de la barda. Esta decoración induce a pensar que debía ser una barda de vaqueta con labor de trenzado y repujado, que luego llevaría apliques metálicos, en las partes más expuestas. La cola iba vendada y sobresalía bajo la grupera.

Al igual que los caballos, los jinetes parecen lucir un atuendo de gala. Los diseños de la barda se reproducen en la armadura del caballero. Lleva un perpunte que parece estar realizado también en cuero trenzado. El faldar está ribeteado con los mismos motivos florales de la barda del caballo, al igual que las hombreras y la gola. Tanto el jinete como el caballo iban engalanados con un penacho. El jinete completa su atuendo con guantes y botas altas.

Otro elemento que sobresale es la silla. Podemos apreciar con detalle el borrén delantero. La silla está colocada sobre una manta de piel de felino, toda ella ribeteada, el mismo tipo de manta que hemos visto en otras figuras Tang, (fig.66).

Los guardias no llevan arco ni espada sino que en origen debieron portar una lanza o alabarda en su mano derecha hoy perdida, mientras sostenían las riendas con la izquierda. Su actitud es firme, como si estuvieran en una parada militar, mostrando su respeto al príncipe Yide.



¹ Según esta periodización, la cultura Yangshao [Yang-shao], se extendía entre el 4000 y el 2500 aC dentro de Gansu, Shaanxi, Henan y Hubei; y la cultura de Longshan [Lung-shan] se establecía en Shandong y norte de Jiangsu entre el 2500 y el 1800 aC aproximadamente.

² Gran parte de los hallazgos arqueológicos de las últimas décadas pertenecen al neolítico. Sólo con los descubrimientos realizados durante el tercer cuarto del siglo XX ya se podía trazar un nuevo mapa del neolítico chino. CHANG, K.C.: *“Chinese Archaeology since 1949”*. *The Journal of Asian Studies*. Vol. 36, nº 4, Agosto 1977, pp. 623-646.

³ VAINKER, S.J.: *Chinese pottery and porcelain. From Prehistory to the present*. London: British Museum Press, 1991, p. 14.

⁴ Margaret Medley ilustra este uso con una fotografía de una pieza, cuya base muestra la huella de la esterilla vegetal. MEDLEY, Margaret: *The Chinese Potter. A Practical History of Chinese Ceramics*. London: Phaidon Press Limited, 1998 (1ª ed. 1976), pp. 20, 21 y 24.

⁵ Capítulo III, apartado 3.3.a.

⁶ VAINKER: op cit (nota 3), p. 15.

⁷ MEDLEY: op cit (nota 4), pp. 33-34.

⁸ WATSON, William: *La céramique Tang et Liao*. Fribourg: Office du Livre, 1984, p. 24.

⁹ VAINKER: op cit (nota 3) p. 219.

¹⁰ VAINKER: ibid, p. 29.

¹¹ VAINKER: ibid, p. 30

¹² WATSON: op cit (nota 8), p. 26.

¹³ VAINKER: op cit (nota 3) p. 30

¹⁴ Vainker apunta a que la diferencia en la uniformidad del tono puede deberse a la técnica de aplicación, el vidriado más uniforme se obtendría por inmersión mientras que el irregular sería aplicado intermitentemente, con un instrumento del tipo de una brocha. Por otro lado, Medley señala que este último tipo podría ser un indicio de que ya se buscara intencionadamente poder regular una atmósfera reductora. VAINKER: op cit (nota 3) pp. 33-34; y MEDLEY: op cit (nota 4), p. 45.

¹⁵ Vainker 34

¹⁶ Sobre la organización, metodología y producción: LEDDEROSE, Lothard: *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*. Princeton: University of Princeton Press, 2000, pp.68-73.

¹⁷ Sobre las inscripciones: LEDDEROSE: ibid, pp. 69-73. A este respecto Ledderose cita a YUAN ZHONGYI (Arqueólogo Director de las excavaciones del ejército de terracotta): *“Qin ling bingmayong de zhuozhe”* (The makers of the terracotta army in the Qin Necropolis). *Wenbo* 1986, nº 4; pp. 53,56; *Qindai taowen* (Inscriptions on ceramics of the Qin dynasty). Xi'an: San Qin Press, 1987, p.19 y *Qin Shihuangling binmayong yanjiu*, (Research on the terracotta army in the necropolis of the first emperor of Qin). Beijing: Wenwu Press, 1990, pp. 354,361.

¹⁸ Para un análisis ontológico y semiológico de las figuras ver: KESNER, Ladislav: *“Likeness of No One: (Re)presenting the First Emperor’s Army”*. *The Art Bulletin*. Vol 77, nº1, Mar.1995, pp. 115-132.

¹⁹ Sobre la policromía: WU Yongqi, ZHANG Tinghao, Michael PETZET, Erwin EMMERLING, Catharina BLAENS DORF (eds.): *The Polychromy of Antique Sculptures and the Terracotta Army of the First Chinese Emperor*. Arbeitsheft 111 des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, 2001.

Sobre la producción (también la policromía): Archaeological Institute of Shaanxi Province / Archaeological Team, *Report of excavation of pit no. 1, 1974-1984*. Beijing, 1988.

²⁰ La confirmación de que se trataba de laca *qi* se obtuvo en 1991, gracias a un proyecto de cooperación entre the Bavarian State Department Monuments and Sites y the Museum of the Terracotta Warriors and Horses of Qin Shihuang. La descripción del proyecto y algunos de sus hallazgos se pueden consultar a través del International Centre for Chinese Heritage and Archaeology (ICCHA) [University College London y Peking University] en http://www.ucl.ac.uk/archaeology/china-eurolink/projects_detail.php?proj=38

- ²¹ BANKS, Barbara: The Magical Powers of the Horse as Revealed in the Archaeological Explorations of Early China. Ph.D. diss., University of Chicago, Dep. of Art, diciembre 1989, p. 113.
- ²² Se conoce algún ejemplo aislado anterior, del periodo de los Estados Combatientes: MEDLEY: op cit (nota 4) p. 51, aporta también la fotografía de una pieza en posesión de la nelson gallery of Art, Kansas.
- ²³ VAINKER: op cit (nota 3), p. 42.
- ²⁴ WOOD, Nigel: Chinese Glazes: Their Origins, Chemistry and Recreation. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, pp. 192-198.
- ²⁵ BOWER, Virginia L.: From Court to Caravan. Chinese Tomb Sculptures from the Collection of Anthony M. Salomon. Robert D. MOWRY (ed). Cambridge: Harvard University Art Museums, 2002, p.33.
- ²⁶ VAINKER: op cit (nota 3), p. 46.
- ²⁷ Vainker señala no obstante que este tipo de vidriado apareció por primera vez en la dinastía Shang, donde probablemente fue manufacturado en la provincia de Zhejiang y transportado a la capital, en Henan. VAINKER: ibid.
- ²⁸ Cabe decir que el término Yue no se aplicó hasta la dinastía Tang. Entonces designaba la producción cerámica de esta zona. Para denominar las cerámicas elaboradas en estos hornos anteriores al periodo Tang, se emplean los términos “Proto Yue”, “Old Yue” o “Ko-etsu”.
- ²⁹ MEDLEY: op cit (nota 4) p. 96; VAINKER: op cit (nota 3), p. 71. Para una aproximación más en detalle a las exportaciones de cerámica de la dinastía Tang ver capítulo VI de WATSON: op cit (nota 8), pp. 245-252.
- ³⁰ Ver el capítulo sobre la evolución de las formas de WATSON: ibid, pp 95-175.
- ³¹ Watson cita una serie de piezas halladas en dos tumbas de Henan, las de Cui Ang (566) y Fan Cui (575). WATSON: ibid, p. 58.
- ³² MEDLEY: op cit (nota 4) p. 100.
- ³³ Para una descripción más detallada: WATSON: op cit (nota 8), pp. 65-93.
- ³⁴ Para la siguiente relación pormenorizada entre tipos de barro, técnicas decorativas y áreas geográficas: BOWER: op cit (nota 25), p. 45.
- ³⁵ KUWAYAMA, George: *“Sculptural Development of Funerary Figures”*. The Quest for Eternity: Chinese Ceramics Sculptures from the People’s Republic of China. San Francisco: Chronicle Books LLC, 1987, p. 68.
- ³⁶ Por ejemplo la pieza catalogada (MA 6091) hoy en la Colección Jacques Polain. Musée National des Arts Asiatiques-Guimet. Su imagen aparece reproducida en el Cat. Exp. Chine: des Chevaux et des Hommes. Donation Jacques Polain. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995, n° 12, p. 55.
- ³⁷ PALUDAN: Chinese Tomb Figurines. Hong Kong: Oxford University Press, 1994, pp. 36-37.
- ³⁸ Por ejemplo la figura de un oficial de corte Tang, realizada entre el año 675 y el 725, que se encuentra en la Colección T.T.Tsui del Victoria & Albert Museum, Londres, catalogada c.879-1936. La figura está realizada en terracota con policromía en frío sobre engobe blanco y rosa, y mide 104,2 cm de altura. Durante su restauración se pudo percibir con claridad la elaboración por arrollado. Su imagen está reproducida en KERR, Rose (ed), WILSON, Verity y CLUNAS, Craig: Chinese Art and Design. The T. T. Tsui Gallery of Chinese Art. London: Trustees of the Victoria and Albert Museum, 1991, n° 16, p. 53.
- ³⁹ La imagen que reproducimos ha sido volteada ya que en el catálogo se publica una imagen especular.
- ⁴⁰ Cat Exp. Chine: des Chevaux et des Hommes. Donation Jacques Polain. Op cit (nota 36), p. 122. BOISSELIER, J.: *“Notes sur une statuette funéraire Tang”*. Artibus Asiae, vol 24, n° 1, 1961 y HENTZE, C.: Les Figurines de la céramique funéraire, matériaux pour l’étude des croyances et du folklore de la Chine ancienne. Dresde: Avalun Verlag, 1928. I,II.
- ⁴¹ BOWER: op cit (nota 25), p. 33.
- ⁴² HE LI: Chinese Ceramics. The New Standard Guide. London, Thames & Hudson, 1996, p. 55.
- ⁴³ En Datong, Shanxi, el ajuar funerario de Sima Jinlong (484 d.C.), contiene docenas de figurillas en barro, algunas pintadas con pigmentos en frío y otras cubiertas con vidriado de

plomo verde. La tumba también contiene una única pieza verde a gran fuego. VAINKER: op cit (nota 3), p. 59.

⁴⁴ No obstante, He Li señala que las materias primas para el azul podrían haberse obtenido en Jiangxi, Zhejiang o Yunnan. HE LI: op cit (nota 42), p.55.

⁴⁵ Vainker hace referencia a los análisis llevados a cabo en el Brittish Museum de Londres que han demostrado que tanto las piezas monocromas como las de vidriado de plomo tienen cascots del mismo material y están cocidas a la misma temperatura, pero que las piezas con vidriado de plomo sufren una segunda cochura, a una temperatura inferior. Watson alude a las excavaciones llevadas a cabo en los hornos de Gongxian, en el márgen derecho del río Amarillo, que han venido a demostrar que la cerámica con vidriado de plomo sufría dos cocciones, de la primera se obtenía un bizcocho blanco o color camel y en la segunda se fijaba el vidriado. VAINKER: op cit (nota 3), p. 75 y WATSON: op cit (nota 8), p. 77.

⁴⁶ La autora no detalla la fuente de dichas investigaciones. VAINKER: op cit (nota 3), p. 76.

⁴⁷ WATSON: op cit (nota 8), p. 37.

⁴⁸ HE LI: op cit (nota 42), p. 55.

⁴⁹ Para una descripción más detallada: Fuping xian wen hua guan, Wenwu guanli weiguanhui y Shaanxi shen bowuguan: “*Tang Li Feng mu fajue jianbao*” (Report on the excavation of the Tang Tomb of Li Feng), Kaogu, 1977, n° 5, figs IX.4 y IX.5, p. 321.

⁵⁰ Sobre esta excavación: Shaanxi Provincial Museum y Tang Tomb Excavation Team of the Liquan County Cultural Education Office: “*Tang Zheng Rentai mu fajue jianbao*” (Report on the Excavation of the Tang Tomb of Zheng Rentai), Wenwu, 1972, n° 7, pp. 33-44 y pls. 10-12.

⁵¹ VAINKER: op cit (nota 3), p. 81.

⁵² HARRIST Jr., Robert E.: “*The Legacy of Bole: Physiognomy and Horses in Chinese Painting*”. Artibus Asiae. Vol 57, n° 1/2. 1997, pp. 135-156.

⁵³ “*Mawangdui Hanmu boshu Xiangma jing shiwen*” (Explication of the text of the silo manuscript Classic of Horse Physiognomy from the Han tomb at Mawangdui), Wenwu, n° 8 (1977), p. 17-22.

XIE CHENGXIA: “*Guanyu Changsha Mawangdui Hanmu boshu Xiangma jing de tantao*” (A discussion concerning the silo manuscript of the Classic of Horse Physiognomy from the Han tomb at Mawangdui), Wenwu n° 8 (1977).

ZHAO KUIFU: “*Mawangdui Han mu boshu Xiangma jing farwei*” (An investigation on the silo manuscript of the Classic of Horse Physiognomy from the Han tomb at Mawangdui), Wenxian, n° 4 (1989), pp. 262-268.

HARRIST: op cit (nota 52), pp.136-138.

⁵⁴ HARRIST: ibid, p. 137 y BANKS, Barbara: op cit (nota 21), pp. 171-175.

⁵⁵ Para una introducción más directa sobre la figura de Bole ver: HONG ANQUAN: “*Bole yu qianli ma*” (Bole and the thousand-li horses). Gugong wenwu yuekan, n° 82 (1990), pp. 60-69.

⁵⁶ Cita recogida por HARRIST Jr, Robert E.: “*The Horse in Chinese Painting*”. Cat. Exp. Power and Virtue. The Horse in Chinese Art. China Institute Gallery, New York, 1997, p.39 a partir de la siguiente edición: Lüshi chunqiu, Sibú congkan chubian suoben (ed). Taipei: Comercial Press, 1966. 24.172.

⁵⁷ Hou Hanshu. Beijing: Zhonghua shuju, 1965. 24.840.

⁵⁸ LIN Ying: Celestial Horses. The Apogee of Chineses Art and Civilisation. Beijing: Foreign Languages Press, 2002, p. 48.

⁵⁹ GU TIEFU: “*Benma, xiwu, maiz –shilun Wuwei benma de kexue jiazhi*” (The running horse, “striking a crow”, model horses –an experimental discussion on the scientific value of the running horse from Wuwei) Kaogu yu Wenwu n1 2 (1982), pp. 81-87. HU PINGSHENG: “*Ma ta fei niao’ shi xiangma fashi*” (The ‘horse stepping on a bird’is a model for horse physiognomy), Wenwu, n° 6 (1989), pp. 75-83.

⁶⁰ Sabemos por el *Tangchao minghua lu* (Famous paintings of the Tang dynasty) que el pintor de corte Han Gan había estudiado a los maestros Bole y Jiufang (Gao). ACKER, William: Some Tang and Pre-tang Texts on Chinese Painting. vol 2. Leiden: E.J. Brill, 1974, p. 261.

⁶¹ Xin Tangshu. Beijing: Zhonghua shuju, 1975, 49.1561. Cita recogida por HARRIST: op cit (nota 50), pp. 151-152.

- ⁶² Sobre el caballo como metáfora para la crítica del emperador durante la dinastía Tang: SPRING, Madeline K.: *“Animal Allegories in T’ang China”*. American Oriental Series, vol 76. New Haven: American Oriental Society, 1993.
- ⁶³ Cita recogida por Silbergeld de la obra Hsuan-ho hua p’u (*Hua shish ts’ung-shu* edition, Taipei: Wen-shih-che, 1974, cap. 13, p. 145. SILBERGELD, Jerome: *“In Praise of Government: Chao Yung’s Painting, Noble Steeds, and late Yuan Politics”*. Artibus Asiae, vol 43, n° 3, 1985, p. 159.
- ⁶⁴ Pertenece al poema “A Song of a Painting of General Gao”, traducido por ACKER, William: op cit (nota 60).
- ⁶⁵ LEE, Joseph J.: *“Tu Fu’s Art Criticism and Han Kan’s Horse Painting”*. Journal of the American Oriental Society, vol 90, n° 3, jul-sep. 1970, pp. 449-461.
- ⁶⁶ A la bibliografía anteriormente citada sobre esta materia hay que añadir el artículo de SPRING, Madeline K.: *“Fabulous Horses and Worthy Scholars in Ninth-Century China”*. T’oung Pao, vol. 74, 1988, n° 4-5, pp. 173-210.
- ⁶⁷ Sobre el origen de las Seis Reglas: WILLEMEN, Charles: *“The Stanza of the Six Rules of Painting”* en LIN Ying: op cit (nota 7), pp. 249-254.
- ⁶⁸ También traducidas como las Seis Leyes o las Seis Reglas del Arte. Sobre el significado etimológico y las traducciones erróneas en Occidente ver LIN YUTANG: Teoría china del arte. Buenos Aires, Editorial sudamericana, 1968, pp. 49-54.
- ⁶⁹ Trad. de LIN YUTANG: *ibid*, pp. 49-50.
- ⁷⁰ LIN YUTANG: *ibid*, p. 52.
- ⁷¹ Traducción de LIN YUTANG: *ibid*, p. 89. Sobre la obra de Jing Hao, además del capítulo 10 de Lin Yutang, ver: MUNAKATA, Kiyohiko: *“Ching Hao’s Pi-fa-chi: A Note on the Art of Brush”*. Artibus Asiae. Supplementum, vol. 31, 1974, pp. 1-56.
- ⁷² Dos ejemplos que ilustran esta tendencia: HO, Judy Chungwa: *“Art and Context: Chinese Ceramic Sculpture”*. Orientations. Vol. 20, n° 11. Noviembre 1989, pp. 62-69 y CERVERA, Isabel: El Arte Chino. (I). Col. Historia 16, n° 44. Madrid: Historia Viva S.L, 2002, p. 64.
- ⁷³ La anchura se determina en función de la distancia existente entre los encuentros y la profundidad viene indicada por la altura entre la cruz y la cinchera.
- ⁷⁴ Hay un caso recogido de una pareja de caballos sentados, hallados en la tumba del oficial militar Xianyu Tinghui, enterrado en el año 723 d.C. en Xi’an, Shaanxi. La tumba fue excavada en 1957. La relación de los hallazgos fue publicada en la revista Wenwu, 1955, n° 7, p. 106, n° 6. Watson también recoge la mención de este hallazgo, dice que su modelado es mediocre y que presentan policromía en frío, además, según recoge, hasta la fecha de publicación de la obra no le consta ningún hallazgo de piezas similares con cubierta: WATSON: op cit (nota 8), p. 203.
- ⁷⁵ Sobre los hallazgos de la tumba de Dugu Sizhen: Institute of Archaeology, Chinese Academy of the Social Sciences: Tang Chang’an chengjiao Sui-Tang mu (The Sui and Tang tombs at the outskirts of Chang’an). Beijing: Wenwu chubanshe, 1980, p. 37 y pls. 50-52. También Cat. Exp. Power and Virtue. The Horse in Chinese Art. Op cit (nota 56), p. 72.
- ⁷⁶ Sobre el uso de caballos de un determinado color en los sacrificios reales de la China pre-Han ver BANKS: op cit (nota 21), pp. 140-142.
- ⁷⁷ LAWTON, Thomas: Chinese Figure Painting Washington DC: Smithsonian Institution, 1973. p. 175.
- ⁷⁸ Ver capítulo IV, apartado 4.3.
- ⁷⁹ Como obra de referencia para el estudio de los equipos durante la dinastía Tang citaremos: SUN JI: *“Tang dai de maju yu mashi”*. (The Equestrian Gear and Ornament of the Tang Dynasty). Wenwu n° 10 (1981) pp. 82-88-96. De él hemos obtenido los términos chinos que recogemos. Sun ji a su vez contrasta su etimología analizando su aparición en obras clásicas como el Ji jiu Pian del 40 a.C o el Shuo wen Jiezi de principios del siglo II dC.
- ⁸⁰ Este particular será analizado con profundidad en el apartado siguiente: “C. El caballo engalanado”.
- ⁸¹ Sobre la evolución de la silla de montar en China: GOODRICH, Chauncey S.: *“Riding Astride and The Saddle in Ancient China”*, en Harvard Journal of Asiatic Studies, vol. 44, N° 2, (Dic. 1984), pp.279-305.

⁸² GOODRICH, Chauncey S.: *ibid*, p. 303.

⁸³ Sobre la evolución del estribo: DIEN, Albert E.: “*The Stirrup and Its Effect on Chinese Military History*”. *Ars Orientalis*, nº 16, 1986, pp. 33-56. También: QI DONGFANG: “*Zhongguo zaoqi madeng de youguan wenti*” (Problems of the Ancient Stirrup in China). *Wenwu*, nº 4 (1993), 71-78, 89.

⁸⁴ Sobre la procesión funeraria a caballo y la presentación de ofrendas: BANKS, Barbara: *op cit* (nota 21), vol. 2, pp. 239-272.

⁸⁵ Capítulo III, apartado 3.5.b.

⁸⁶ WATSON: *op cit* (nota 8), p. 202.

⁸⁷ Sun ji establece un seguimiento de estos adornos para intentar determinar su origen. La mayoría de ellos, según apunta, tienen un origen extranjero. SUN JI: *op cit* (nota 79).

⁸⁸ Cat. Exp. *Chine: des Chevaux et des Hommes*. Donation Jacques Polain. *Op cit* (nota 36), 1995, p. 126.

⁸⁹ Capítulo IV, apartado 4.5.c.

⁹⁰ BOWER, Virginia L: *op cit* (nota 25), p. 53.

⁹¹ BOWER, Virginia L: “*Two Masterworks of Tang Ceramic Sculpture*”. *Orientations*. Vol.24, nº6. Junio 1993, p 75. A partir de WANG RENBO: “*Xi'an diqu Bei Zhou Sui Tang muzang yong de zuhe yu fenqi*”(Organization and Periodization of Figures Found in Northern Zhou, Sui and Tang Tombs in the Xi'an Area), *Zhongguo kaoguxue yanjiu lunji: jinian Xia Nai xiansheng kaogu wushi zhounian* (A Collection of the Research Articles on Archaeology in China: In Memory of Xia Nai on His Fiftieth Anniversary in Archaeology), Sanqin chubanshe, Xi'an, 1987, p.454.

⁹² ZHOU Xun y GAO Chunming: *Le Costume chinois*. Fribourg: Office du Livre, 1985, p. 77.

⁹³ ZHOU Xun y GAO Chunming: *ibid*, p. 93.

⁹⁴ FONG, Mary H.: “*Four Chinese Royal Tombs of the Early Eighth Century*” *Artibus Asiae*, Vol. 35, nº 4, 1973, p. 309.

⁹⁵ Recogido por TREGGAR, Mary y VAINKER, Shelagh: *Tesoros artísticos en China*. Madrid: Anaya Grandes Obras, 1993, p. 70.

⁹⁶ Ver capítulo IV, apartado 4.5.c.

⁹⁷ BOWER: cat. Exp. *Power and Virtue. The Horse in Chinese Art*. China Institute Gallery, New York, 1997, pp. 76 y 113.

⁹⁸ Irma B. Jaffe repasa la evolución de esta convención artística desde su aparición en el arte micénico hasta los estudios que se generaron en occidente a partir de las fotografías de Muybridge en Filadelfia (1887). En su estudio también aborda el origen y la evolución de esta representación en China, su consolidación y su posterior difusión hacia occidente, cuya repercusión se dejó sentir sobre todo en el arte francés e inglés de finales del XVIII. JAFFE, Irma B.: “*The Flying Gallop: East and West*”. *The Art Bulletin*, vol 65, nº 2, (Jun. 1983), pp. 183 – 200.

Conclusiones

El inestimable auxilio de la arqueología nos ha permitido descubrir lo que de otra forma nos parecería inexistente: la figuración cerámica Tang. Resulta paradójicamente única y representativa a la vez de la creatividad china ¿por qué? La respuesta está en el momento y circunstancias en que estas esculturas se hicieron históricamente públicas. En la dinastía Tang se revitalizan los principios clásicos de la cultura funeraria china con añadidos propios: la estructuración de los mausoleos, la incorporación de nuevas tipologías cerámicas al ajuar, la consolidación definitiva de las Sendas del Espíritu. Las aportaciones Tang sobreviven en la medida en que las sucesivas dinastías posteriores tienden poderosamente a legitimar su gobierno en virtud de los vínculos que las unen al pasado. Algo común en la cultura política china hasta el siglo XX. Sin embargo, algunas de estas aportaciones carecen de continuidad por mor de su invisibilidad para generaciones posteriores. Las tradiciones estéticas y técnicas que dan lugar a la cerámica estudiada en esta Tesis no sobreviven a la dinastía Yuan. El universo creador de la china Ming pertenece a otras concepciones formales. Es decir, que el largo periodo que va desde principios del siglo X (y antes, con la decadencia experimentada por la dinastía Tang a lo largo del s. IX) hasta la consolidación de la dinastía Song en el sur, casi 100 años, es determinante para comprender la fama que la posteridad otorgaría a la cerámica Tang. El énfasis en el contexto funerario, central en el desarrollo de esta Tesis, se dirige a subrayar no sólo el aislamiento físico de las figuras cerámicas Tang sino también, y esto es fundamental, su incapacidad para trascender los límites creativos y espirituales de su propia época. La singularidad de esta escultura, por lo tanto, se debe fundamentalmente a nuestra percepción *a posteriori*, una vez se han producido los descubrimientos arqueológicos a partir del s. XX.

Esta Tesis ofrece también la posibilidad de extraer conclusiones acerca de las tradiciones figurativas chinas en general. Sin mayores avances arqueológicos o trabajos de catalogación exhaustiva de piezas no podemos poseer certezas absolutas, pero no podemos dejar de sugerir lo siguiente: que la figuración escultórica Tang, destinada a la inmortalidad subterránea, estaba ausente cuando no vetada, de las moradas de los vivos.

Durante los periodos revolucionarios chinos se destruyeron o se perdieron muchas piezas antiguas. En su mayor parte estas destrucciones se produjeron sobre obras de las dos últimas dinastías, particularmente aquellas que remitían a los elementos del poder imperial y su divinización, pero no sabemos cuál fue la extensión de esta destrucción sobre objetos más antiguos. Sin embargo, lo importante en lo que concierne a la dinastía Tang y a su cerámica figurativa, es que no *sabemos que existieran esos objetos*. Ni siquiera teniendo en cuenta factores como la invasión mongola, las guerras coloniales y las debacles del s.XX podemos estar seguros de que piezas de escultura cerámicas de proveniencia Tang sobrevivieran en las colecciones imperiales chinas o formando parte del repertorio decorativo de palacios y templos. Y este dato es terriblemente elocuente. De la maestría y dominio técnico de los escultores Tang no queda duda a la luz de las piezas descubiertas. También las magníficas estatuas pétreas que jalonan las Sendas del Espíritu son testigos de primer orden de su saber hacer. Es imposible que semejantes tradiciones artísticas fueran opacas a la vista de las sucesivas generaciones. Desde aquí apuntamos por consiguiente, la posibilidad de que existiera un grado de iconoclasia en la China Tang que proscribiera el uso extendido de cerámica figurada en sociedad. Y además queremos apuntar algunos de los factores que contribuirían a esta posibilidad.

En primer lugar destaca la carestía de su elaboración. Pocos fuera de la familia imperial podrían reunirlos en cantidades importantes. Las regulaciones imperiales resultan útiles para comprender los problemas a los que se enfrentaba la sociedad cuando usos funerarios de este tipo corrían el peligro de ser emulados por gentes que sencillamente no podían permitírselos. Recordemos de nuevo la cita de las regulaciones del emperador Tang Ruizong del año 712 (vid. p. 302):

“[...] Estatuas de hombres y de caballos se realizan así con la intención **reprensible** de solicitar la atención de los transeúntes en los caminos. No se puede pensar que esta cierta práctica traduzca un **duelo sincero**. De exagerarse aún más, acabará por conducir a la **dilapidación de las fortunas**. Ahora bien, comienza a alcanzar incluso al pueblo. Si no se reglamenta, acarreará la **mayor de las extravagancias**. Es pues mi deseo que toda persona noble de rango inferior [...] se abstenga en lo sucesivo de hacer gala de efigies funerarias (*míngqi*) en la vía pública y las exponga **únicamente en los lugares de la tumba**.”

Hemos resaltado las expresiones que a nuestro parecer mejor ilustran las motivaciones que llevan a la redacción y publicación de estas disposiciones. Se produce aquí una llamativa conjunción de contención social, en tanto que no se consideraba correcto que los usos funerarios privativos de la familia Imperial fueran adoptados por el pueblo, y llamamiento a recortar los gastos que estas prácticas ocasionaban tanto en el seno de familias pudientes como en las clases humildes. De tal forma aparecen yuxtapuestas ambas recriminaciones que se nos hace difícil calibrar cuál sería verdaderamente la que produjera la alarma, o el escándalo de la clase Imperial.

El texto nos lleva a considerar un segundo elemento en relación a la ausencia significativa de piezas cerámicas suntuarias en la vida cotidiana de la China Tang. *Mayor de las extravagancias*, se dice, siempre que hayamos acertado con la traducción. Esta expresión remite necesariamente a cuestiones de *gusto* y *decoro*. Cuando el prestigio de la clase dirigente está sólida y notoriamente apuntalado por el refinamiento de sus rituales funerarios éstos se convierten en el paradigma social de la respetabilidad. Pero la acumulación de riquezas subterráneas, es decir, fuera de la circulación/vida económica del país conduce, si no se le pone freno, a una tendencia inflacionista en la que el esfuerzo de las familias por disponer de medios adecuados para las ceremonias mortuorias no redundan en réditos productivos. Tenemos la sensación de que entre el año de publicación de este edicto (712) y la rebelión de An Lushan (mediados del siglo VIII) se producen simultáneamente la eclosión de la tipología de cerámica *sancai*

pero también los antecedentes de la crisis de producción cerámica cuyos efectos podrán constatarse a lo largo de la siguiente centuria. Se trataba de redirigir el entusiasmo tesorizador-crematístico de la sociedad hacia fines más pragmáticos. A la vista de las disposiciones adoptadas desde el gobierno y a la luz del incuestionable valor que la sociedad otorgaba a estas figuras ¿podríamos aventurar la instauración de una corriente de *lo macabro* (en el sentido de lo que pertenece al ámbito de la muerte) que se asociaba a un material, el barro, y que a la postre daría al traste con la difusión de estas figuras con un carácter más profano? Actualmente no podemos estar seguros. Mas en lo que respecta al modelo que esta tipología cerámica pudo proporcionar al entorno doméstico y público de la sociedad Tang y su impacto consecuente en la estética posterior china, creemos estar en disposición de afirmar que fue cuanto menos, tenue.

Para terminar con este aspecto de la cuestión, reflexionaremos brevemente sobre el impacto de modelos estéticos foráneos que informan el gusto de la época Tang. A lo largo de los capítulos III y V se ponen de relieve las modas y costumbres extranjeras adoptadas por la sociedad Tang y cómo éstas se revelan en las creaciones cerámicas. Los atuendos, los divertimentos, incluso las poses y gestos o los rasgos morfológicos de aquellos que se escoge representar son ilustrativos de las nuevas aspiraciones de la sociedad o de los nuevos modelos de comportamiento a los que tiene acceso. De todo esto se ha dado detallada cuenta en los capítulos mencionados pero aquí sirve como argumento adicional para lo anteriormente expuesto. La cerámica Tang examinada en esta Tesis nunca se destinó a la exportación, los intercambios comerciales e ideológicos mediante los que China se relacionó con el exterior en este periodo no la tienen en cuenta como moneda de cambio. Hasta aquí nada nuevo, ya hemos visto que su carácter funerario las inhibía de toda circulación comercial. Lo interesante es que en el breve periodo de su esplendor se convirtieron en el repositorio estético subterráneo de los nuevos movimientos que en la superficie agitaban la sociedad china. Desde este punto de vista son los más abundantes testimonios iconográficos que nos quedan de un periodo singularmente fértil en relaciones internacionales e intercambios culturales. Paradójicamente, de nuevo, el conservadurismo y permanencia de los hábitos funerarios chinos han proporcionado una de las

mejores herramientas para el conocimiento de las transformaciones que sufrió y gozó la sociedad en época Tang.

La presente investigación ha procurado poner de relieve la necesidad de profundizar en nuestros conocimientos sobre el siguiente fenómeno: origen, consolidación y desaparición de tipologías funerarias. Si hasta ahora hemos visto la gran trascendencia de los ejércitos dentro de los ajuares de periodos anteriores. ¿Por qué la escasa presencia de esta tipología en los ajuares Tang? Los ejércitos fueron una tipología capital en los ajuares Qin y Han, sobre todo del periodo Han Occidental, periodos, ambos, de grandes guerras y grandes conquistas. Hemos visto que los ajuares funerarios responden a las necesidades del difunto, y que las necesidades del difunto son, en esencia, las mismas que tuvo en vida. ¿Sería lógico pensar que en periodos de mayor actividad militar, los ejércitos tuvieran mayor presencia en el ajuar funerario? Si esta premisa es válida en determinados contextos, no es sin embargo una verdad absoluta para explicar totalmente el contenido de los ajuares. Los factores cruciales están en el ámbito de las creencias y la religión, no puede ser de otra forma. Es imposible soslayar el alcance que tanto el confucianismo como el budismo tuvieron en las sucesivas dinastías que los erigieron como religiones de estado. Tomemos en consideración lo siguiente:

1. *Concepción arquitectónica de la tumba y del ajuar funerario.* Con su llegada al poder Tang Gaozu toma una serie de medidas encaminadas a legitimar la nueva dinastía. Una de ellas es elevar a la categoría de ancestro a sus dos ascendientes inmediatos, concediéndoles a título póstumo la dignidad de emperador. Quiso además que fueran recordados con los nombres póstumos de Yuanhuangdi y Jihuangdi, estableciendo un claro paralelismo con Qin Shihuangdi y con los Han. También tomaron como modelo a los Han para configurar el diseño arquitectónico de los nuevos mausoleos, pero con una salvedad importante: la concepción arquitectónica Tang es mucho más monumental. Esta monumentalidad se extiende tanto al continente como al contenido, de forma que también es característica de los ajuares funerarios. Estos deben, además, adaptarse a los cambios en el diseño de la arquitectura tumularia Tang. Fundamentalmente a una nueva distribución y a la creación de nuevos espacios con nuevas funciones, como los *xiaokan*, los nichos de

la rampa de acceso para depositar los *mingqi*. Esta nueva redistribución espacial afecta al tamaño, a la forma y al número de figuras del ajuar así como a las tipologías que lo integran.

2. *Modificaciones en los programas iconográficos.* Las tumbas Tang excavadas hasta el día de hoy nos permiten constatar ciertos cambios en la programación iconográfica mural. En las rampas de acceso de las tumbas de los príncipes aparecen representados militares y guardias imperiales. Sería interesante determinar hasta qué punto esta iconografía mural está relacionada con la desaparición de la tipología cerámica. Por otra parte se percibe un cambio de intencionalidad que afecta tanto a la iconografía tumularia como al propio ajuar. Los Tang no se centran exclusivamente en resaltar el rango social y el poder del difunto, como era habitual en épocas anteriores, sino que pretenden dejar explícito su grado de refinamiento, su cosmopolitismo, y sus logros intelectuales. El mayor poder de un individuo ya no reside sólo en su fuerza militar.

3. *Reflejo de cierto sector social.* Durante la dinastía Tang, la porción de la sociedad con capacidad para sentar precedentes en materia funeraria, y por tanto para marcar los cambios en los tipos, era fundamentalmente civil, no militar. Los *mingqi* Tang reflejan los gustos y las preocupaciones de este sector y no de otro. Dentro de este contexto disminuye la atención prestada a las grandes gestas militares.

4. *Carga simbólica y función dentro del ajuar.* La prevalencia de la caballería y de la infantería en un ajuar se entiende cuando el difunto va a tener que continuar defendiéndose o librando batallas en la vida de ultratumba. Durante el Periodo de División los *mingqi* reflejan ya los grandes cambios en la concepción escatológica gestados durante la dinastía Han. Quedó así patente que los peligros que en verdad acechaban al difunto eran de otra naturaleza. Para proteger al difunto de estos nuevos peligros hubo que crear nuevas tipologías de guardianes. Durante la dinastía Tang estas figuras de guardianes amplían su poder y de alguna forma asumen parte del rol de las tipologías militares, reduciendo la función de estas.

Sería deseable que el desarrollo de esta Tesis contribuyera a profundizar en otros aspectos de la creatividad Tang y sus relaciones con la espiritualidad china y el poder Imperial. Con este ánimo, nos atrevemos a sugerir algunas líneas de investigación que sin duda contribuirían a completar el conocimiento actual sobre esta materia.

En primer lugar destaca el ámbito de las relaciones entre centros de producción y patrocinio Imperial/Funcionario/Aristocrático. Comprobar el grado de implicación de los comitentes con la organización de los alfares, públicos o no, o la retribución o concesiones que el cuerpo de alfareros obtenía por el patrocinio de las clases pudientes y la libertad con la que operaban y sobre todo distribuían el producto de su trabajo. El estudio de estas relaciones es esencial para contrastar debidamente el alcance de los procesos de tesorización funeraria en el devenir económico de la sociedad china y su consideración por parte de la sociedad. El empleo de fuentes documentales a las que no hemos tenido acceso aquí depararía resultados importantes y modificaría nuestro marco de entendimiento de los procesos de producción cerámica.

Las reglas que rigen el orden y jerarquía de las piezas de los ajuares Tang nos son aún desconocidas en gran medida. Aunque sabedores de la importancia del símbolo y localización de cada objeto en el conjunto del ajuar, no conocemos los detalles que implican los códigos cromáticos, por ejemplo, ni la relación que guardan unos objetos con otros de acuerdo a formar un acompañamiento coherente que nos *hable* de las intenciones verdaderas del ritual en función del rango del difunto. Nos sigue pareciendo desconcertante la existencia de numerosas figuras cuyo mero soporte físico en el interior de la tumba desconocemos y no podemos imaginar. A la espera de una excavación sistemática del numeroso conjunto de tumbas Imperiales Tang, debemos contar con el auxilio de fuentes documentales y literarias que si bien constituyen un cuerpo canónico de reglas y procedimientos conocidos, deben aún analizarse en consonancia con los descubrimientos sobre el terreno.

Puesto que las piezas de cerámica Tang son abundantes y anónimas, a su estudio se accede normalmente por la vía de la clasificación tipológica y cronológica. Son pocos los estudios encaminados a valorar cabalmente el grado de excelsitud artística que atesoran estas piezas y sin embargo esto es posible. Un mejor conocimiento de los centros de producción cerámicos, técnicas de trabajo escultóricas y sobre todo de la calidad de los barro empleados –tan importante para el efecto plástico final y rastreo del origen de las piezas–, conduciría a una primera clasificación estilística (ya sea por regiones o por familias) que permitiría aproximaciones cualitativas de tipo artístico. No cabe duda de que se precisa de esta lectura para eliminar la concepción decorativa que actualmente impera en el mercado acerca de estas piezas, y singularizarlas.

Existe reciprocidad entre las representaciones pictóricas y las escultóricas en el interior de los enterramientos, pero ignoramos cómo y en qué momento se constituyen modelos dominantes que sirvan de referencia mutua entre la pintura y la escultura. Esta investigación podría además aclarar la relación que existe entre las figuras cerámicas y los relieves ubicados en puertas, jambas de acceso y demás elementos del interior de las tumbas. El despliegue de creatividad artística de las tumbas Tang podría entonces contemplarse como un proyecto unitario que armonizara arquitectura, pintura y escultura según las reglas establecidas por los rituales mortuorios que permitiría valorar global y comparativamente los enterramientos monumentales.

Finalizaremos llamando la atención sobre la selección de piezas que figura al final del capítulo V, apartado 5.6. Aquí se insinúa por primera vez una clasificación tipológica de la figura ecuestre Tang. En virtud de la posición y movimientos del caballo, de su equipo y grado de engalanamiento y de los equipos, indumentaria y atributos del jinete, se ha construido un esquema comentado que pretende dilucidar la carga semiótica de cada una de las figuras. Con ello, la presente investigación ofrece el modelo de una herramienta básica para aproximarse a la escultura ecuestre Tang.

BIBLIOGRAFÍA.

1. Fuentes primarias

(Presentadas siguiendo el orden alfabético de las obras, no de los autores)

Bifa ji. [Pifa Chi] "Conversación sobre el Método". Redactada por el maestro JING HAO [Ching Hao], que vivió el cambio dinástico de Tang a Liang, ca. pp. s. X d.C.

Chajing "Clásico del té". Escrito por LU YU en el siglo VIII.

Chuangzi. [Ch' unag Tzu]o Maestro Chuang. Atribuido a CHIANG CHOU (ca 369 – 286 aC).
WATSON, Burton (tr): The complete works on Chuang Tzu. New York, Columbia University Press, 1968.

Da Dai Liji, [Ta Tai Li chi] "Registro sobre ceremonial de Dai el viejo". Es una revisión abreviada de un antiguo libro de DAI DE (Han Occidental). Lamentablemente, sólo conservamos unas 39 secciones de las 85 originales

Da Tang Liudan. "The Book of Tang Institutions / Record of the Tang Six Palace Services". Enciclopedia sobre las instituciones y su historia, editada por el emperador Tang XUANZONG.

Daxue. "El Gran Saber", de Zeng Shen, discípulo de Confucio.

Gongyang Zhuan. [Kung yang chuan]. Comentario del maestro GONGYANG GAO al *Qunqiu* o "Anales del periodo de Primavera y Otoño".

Gu Huapin Lu [Ku Huap' in Lu]. "Classified Record of Painters of Former Times". Obra redactada por XIE HE [Hsieh He], a finales del siglo V a.C. En su introducción Xie He enuncia las "Seis Técnicas de la Pintura", fundamentales para toda la crítica artística posterior.

Guliang Zhuan. [Ku Liang chuan]. Comentario del maestro GULIANG XI al *Qunqiu* o "Anales del periodo de Primavera y Otoño".

Han shu. (Han History / History of the Former Han Dynasty). Redactado en su mayoría por BAN GUO [Pan Ku] (? - 92 d.C.). Cubre el periodo comprendido entre la instauración de la dinastía Han y la irrupción de Wang Mang (r. 9-23 dC).

Hou Hanshu. (Book of the Later Han / History of the Later Han Dynasty). Compilación sobre la historia de la dinastía Han Oriental atribuida en su mayoría a FAN YE (398-446 d.C.), siglo V d.C. Hou Hanshu. Beijing: Zhonghua shuju, 1965

Huainan zi. [Huai-nan-tzu]. "Clásico de los maestros de Huainan". Compilación miscelánea comandada por LIU AN (?179-122 a.C.), rey de Huainan. Recoge los resultados de una serie de conferencias donde se plantearon problemas diversos relacionados con la naturaleza humana dentro del contexto universal. El libro fue presentado en el año 139 a.C y comprende 21 capítulos.

Ji jiu Pian. Diccionario chino del 40 a.C.

Jiying. [I Ching, I King]. "Libro de los Cambios" / "Libro de las Mutaciones". La primera parte del libro, datada hacia el 800 a.C., se denomina *Zhouji* [Chou I] o "Cambios de Zhou". Son sentencias cortas que explican el significado de cada hexagrama o lo interpretan dentro del contexto adivinatorio y comprenden los juicios o *tuan* [t'uan] y las líneas o *yao* [yao]. Después se añadió un corpus de escrituras de carácter explicativo, conocido como las "Diez Alas", que además relaciona el tema del cambio y la adivinación con las filosofías emergidas del s. V a.C. en adelante.

Jiu Tang shu. (Old Book on Tang/Old History of the Tang). Historia Oficial de la dinastía Tang, redactada por LIU SHU.

Kaiyuan Li (Kaiyuan Ritual Code). Código oficial en materia de ritual promulgado en el año 732 (Dinastía Tang). Contempla pautas para oficiales de sexto grado y superior en unas 150 ceremonias. Es el tercero de los tres códigos sobre ritual promulgados durante la dinastía Tang y el único que se conserva íntegro. Los otros dos anteriores fueron el Zhenguan Li del año 633 y el Xianqin Li del año 658.

Lidai minghua ji (Record of Famous paintings of all the dynasties) redactado por ZHANG YANYUAN hacia el 847

Li ji. [Li chi / Li ki]. (Book of Rites / Records on ceremonial). Colección de tratados sobre las reglas que rigen el protocolo de diversas ceremonias. Es una revisión del libro de DAI DE (Han Occidental), recopilada por su sobrino DAI SHENG o Dai el Joven. Sólo conservamos 49 secciones.
Traducido al francés por S. COUVREUR, *Li Ki ou Mémoires sur les bienséances et les cérémonies* 2 vols, Ho Kien Fu, 1913. Versión traducida al inglés por LEGGE.: Li Chi: The Record of Ritual. New York: New Hyde Park, NY, 1967.

Liji zhengyi, comentario al Li ji de KONG YINGDA [K'ung Ying te] (574-648 d.C.). Formaba parte de una revisión de los Cinco Clásicos Confucianos (*Wujing*) de comisión imperial (653).

Li ji zhi. (Monograph on Rituals) Comentario al Li ji, recogido en el Suishu. 636 d.C.

Liezi [Lieh tzu]: "Libro del Maestro Lie". Atribuido a LIE YUKOU, filósofo taoísta del s. V a.C. Probablemente recopilado en el s. IV d.C.
GRAHAM, A. C., (tr): The Book of Lie Tzu: A new translation London: John Murray, 1960.

Lüshi chungiu [Lü-shih ch'un-ch'iu] (Master Lü's Commentary on the Spring and Autumn Annals). El Maestro LU, s. III a.C. llegó a ser un alto oficial del estado Qin antes de la reunificación. Son 26 capítulos que recogen el pensamiento de la época junto a una serie de anécdotas que instruyen los principios expuestos.
CARSON, Michael and Michael LOEWE. 1993. "*Lü shih ch'un ch'iu* 呂氏春秋." Early Chinese Texts: A Bibliographical Guide, Michael LOEWE (ed). Berkeley: University of California, Institute of East Asian Studies. pp. 324-330.

Lun heng. (Doctrines Evaluated). WANG CHONG (27- ca.100 d.C), filósofo Han. Contiene una serie de ensayos críticos de Wang Chong, sobre ciencias naturales, mitología, filosofía y literatura.
FORKE, Alfred (tr): Lun-Heng: Philosophical Essays of Wang Ch' u. New York: Paragon Gallery, 1962.

Lunyu. "Analectas" de CONFUCIO. Redactado probablemente por los discípulos de Confucio, fue concluido hacia el año 475 a.C., a principios del periodo de los Estados Combatientes. Recoge el pensamiento de Confucio sobre cuestiones diversas: política, sociedad, filosofía, educación, ética, etc.

Mawangdui Boshu. Conjunto de manuscritos sobre seda hallados en la tumba nº 3 de Mawangdui, en 1973, Changsha, Hunan (168 a.C.).

- Mu tianzi zhuan. [Mu t'ien-tzu chuan]. "Crónica Mu, hijo del Cielo". Anónima, datada probablemente en el siglo IV a.C. Narra la historia de Mu, rey de los Zhou, y su mítico viaje hacia el Reino de Xiwangmu, Reina Madre del Oeste, en busca del secreto de la inmortalidad.
MATHIEU, Rémi: Le Mu Tianzi zhuan. Traduction annotée. Étude critique Paris: Collège de France, Institut des Hautes Études Chinoises, 1978.
- Dimin yaoshu: (Essential Arts of the Common People / Essential Techniques for the Peasantry). Consta de diez volúmenes redactados por JIA SIXIE durante el Periodo de las Dinastías del Norte y del Sur (420-581 d.C.), probablemente durante la dinastía Wei Oriental (534-549).
- Qunqiu. [chunqiu] "Anales de Primavera y Otoño". Crónica de eventos históricos, que afectan al estado de Lu, acaecidos entre el 722 y el 481 a.C.
LEGG, James (tr): *Ch'un Ts'ew with the Tso chuen* en The Chinese Classics, vol V, parte I y II. Hong Kong & London: 1872.
- Simu anji ji. (Collection for Administering the Pasturing and Pacification. of Stallions / The Master of the Herd's Collection of Ways to Relieve Horses). Atribuida a Li Shi (pp. S. IX d.C.), aunque algunos autores la datan en el periodo Song del Norte.
Simu anji ji. Beijing: Zhonghua shuju chubanshe, 1957.
- Shanhai Jing [Shan Hai Ching], "Libro de las montañas y los mares". Compilado entre el siglo IV y el I a.C. Comprende una didáctica y descriptiva guía de los lugares sagrados de la China coetánea.
BIRRELL, Anne (tr): The Classic of Mountains and Seas. London: Penguin Books, 1999.
- Shiji. [Shih-chi]. (Records of the Historian). Redactado en su mayoría por SIMA QIAN hacia el año 100 a.C., durante la dinastía Han. Recoge la historia china desde sus orígenes hasta el año 100 a.C. aprox.
WATSON, Burton (tr): SIMA QIAN (1993), Records of the Grand Historian of China. Han Dynasty II. New York: Columbia University Press, 1993. Revised Edition,
- Shijing. [Shih-ching], "Clásico de las Odas" (Book of Songs). Antología de unos trescientos poemas, canciones e himnos antiguos, la mayoría de principios de la dinastía Zhou.
WALEY, Arthur, (tr): The Book of Songs [Shih-ching]. Boston & New York, 1937
- Shujing. [Shu-ching], "Clásico de los Documentos" / "Clásico de la Historia". También llamado Shang shu. Compilación de documentos relativos a la historia china desde sus orígenes hasta la dinastía Zhou Occidental. Un total de 58 capítulos, de los cuales algo más de una treintena se consideran escritos en el s. IV a.C. o antes.
LEGG, James (tr): The Shoo King [Shu-ching], 2 vol. London, 1865.
MEDHURST, W.H. (tr): The Shoo King or Historical Classic. Shanghai: Misi6n Press, 1846,
- Shuo wen Jiezi. [Shuo-wen chieh-tzu]. (Explaining Simple and Analyzing Compound Characters). Redactado por XU SHEN a principios del siglo II d.C. Primera obra en presentar un análisis razonado de la estructura de los caracteres.
- Suishu "Libro de los Sui / Historia de los Sui". Compilado por un equipo de historiadores liderado por el oficial WEI ZHENG. Su conclusi6n se fija en el a6o 636. Entre los textos reunidos aparece el Li ji zhi.
- Sunzi Bingfa. "El Arte de la Guerra" de Sunzi, (s. V a.C)

Tang chao minghua lu (Record of Famous paintings of the Tang dynasty) redactado por ZHU QINGXUAN hacia el año 840.

Tang Huiyao. (Important Documents of the Tang Dynasty), compilación del erudito Qing WANG PU, siglos IX-X.

Tang liudan. Compendio de las leyes administrativas de las Seis Divisiones de la burocracia Tang promulgado en el año 738.

Tang Lu. (The Tang Code). Artículos del código penal Tang y comentarios.

JOHNSON, Wallace (tr): The Tang Code. Volume. I, General Principles, New Jersey: Princeton University Press, 1979.

The Tang Code, Volume II, Specific Articles. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

Tangchao minghua lu: (Famous paintings of the Tang dynasty). Redactado por ZHU JINGXUAN.

ACKER, William: Some Tang and Pre-tang Texts on Chinese Painting. 2 vols. Leiden: E.J. Brill, 1974

Tong dian (Encyclopedic History of Institutions / Comprehensive Manual) Ensayo crítico de DU YOU del año 801 d.C. en el que presta especial atención a la historia de las Instituciones.

Tongma xiangfa: (The Method of Physiognomy of the Bronze Horse), atribuido al general MA YUAN, redactado en el siglo I d.C. y recogido en el Hou Hanshu.

Xiangma jing: "Clásico de la Fisiognomía Equina". Título actual con el que se designa un texto fragmentario aparecido entre los manuscritos sobre seda de la tumba nº 3 de Mawangdui, Changsha, Hunan (168 a.C.), y que hace referencia a los conocimientos sobre fisiognomía equina seguidos en esa época.

Xianqing Li (Xianqin Ritual Code). Segundo código oficial en materia de ritual promulgado en la dinastía Tang, en el año 658. Los otros dos códigos fueron el Zhenguan Li del año 633 y el Kaiyuan Li del 732.

Xin Tangshu. (The New Tang History). Historia oficial de la dinastía Tang, revisada en la dinastía Song a partir del Jiu Tangshu, por DUYANG XIU.
Beijing: Zhonghua shuju, 1975.

Xuanhe huapu. Catálogo de la pintura y caligrafía habida en la Colección de Palacio, encargado por el emperador Song Huizong y publicado en el año 1120.

Yili [I li]. "Libro de Etiqueta y Ceremonia". (Book of observances and ceremonial). Se conocía a finales de la dinastía Han como el Liquijing "el Antiguo clásico sobre ritual". Se dice que fue una compilación del Duque de Zhou, hermano del rey Zhou Wuwang. Manual que contiene reglas de conducta y etiqueta dirigidas a la aristocracia más modesta.
STEELE, John: (tr): The I-li or Book of Etiquette and Ceremonial. 2 vol, London: Probsthain, 1917.

Zangjing "Libro del Enterramiento", redactado por QING WUZI en la dinastía Han.

Zhang Guo Ce. [Chan-kuo ts' e] "Tácticas de los Estados Combatientes". Recoge la historia de los principales reinos del periodo de los Estados Combatientes en un total de 33 capítulos. Fueron textos dispersos y probablemente de distinta autoría. La ordenación se debe a LIU XIANG, entre los siglos I y III d.C.

Bibliografía

Zangshu. [Tsang shu] "Clásico del enterramiento", redactado por GUO PU (276-324). Manual de carácter práctico, que ofrece las indicaciones necesarias, de acuerdo con las leyes del *fengshui*, para determinar cuáles son los lugares idóneos para ubicar un enterramiento y cuáles, por el contrario, acarrearían desgracias al difunto y a sus descendientes. Con tal fin, en el Zangshu se establece una guía para hallar la localización y el desplazamiento del *sheng qi* o "energía vital" en el plano geofísico. Su redacción se basó en el *Zangjing* o "Libro del enterramiento" que había sido redactado a su vez por Qing Wuzi en la dinastía Han. Sin embargo sobre este último volumen no tenemos mucha información debido a que lamentablemente no conservamos copia alguna.

Zhao hun. (The Summons of the Soul.) Poema Chu de TU BO.

Zhenguan Li (Zhenguan Ritual Code). Primer código oficial en materia de ritual promulgado en la dinastía Tang, en el año 633. Contemplaba una sección dedicada a los funerales imperiales que lamentablemente no se conserva. Le siguieron el Xianqing Li y el Kaiyuan Li.

Zhongyong. "La Doctrina del Método", de KONG JI, nieto de Confucio.

Zhou li. [Chou li]. (Rites of Zhou). Atribuido al Duque de Zhou, compilado durante la dinastía Han. Describe de forma idealista la estructura y organización de las instituciones gubernamentales de los primeros Zhou. Traducido al francés por Edouard BIOT, 2 vols. Paris, 1851.

Zhuangzi [Chuang tzu] Recoge la filosofía taoísta del maestro ZHUANG Zhou, que vivió en el s. IV a.C. Debió redactarlo entre el 350 y el 300 a.C.

Zuozhuan. [Tso Chuan] "Comentario del Sr. Zuo". (Zuo Commentary). También llamado Zhuoshi. Crónica del periodo comprendido entre el 721 y el 463 a.C. sobre las tradiciones de los Zhou. Zuo ha sido identificado como ZUO QIUMING o ZUOQIU MING, supuestamente contemporáneo a Confucio, aunque actualmente el autor se considera desconocido. Escrito probablemente en el s III aC, es un comentario al *Qunqiu* o los Anales de la Primavera y el Otoño, aunque se cree que era inicialmente un texto independiente que luego se dividió y se añadió a los Anales.

2. Monografías, artículos y obras generales

Índice alfabético de obras y autores

- ACKER, William:** Some Tang and Pre-tang Texts on Chinese Painting. 2 vols. Leiden: E.J. Brill, 1974.
- BANKS, Barbara Chapman:** The Magical Powers of the Horse as Revealed in the Archaeological Explorations of Early China. Tesis doctoral (Ph.D.diss.), University of Chicago, Dept. of Art, Diciembre 1989,
- BARBIERI-LOW, A. J.:** *"Wheeled vehicles in the Chinese Bronze Age (c. 2000-741 B.C.)"* Sino-Platonic Papers 99, 2000, pp. 1-97.
- BARY, Theodore de y BLOOM, Irene:** Sources of Chinese Tradition. Vol I. From Earliest times to 1600. New York, Columbia University Press, 1960, rev. 1999.
- BELTRÁN, José María:** Ganado Caballar. Barcelona-Madrid: Salvat Editores, 1954.
- BENN, Charles:** *"Religious Aspects of Emperor Hsüan-tsung's Taoist Ideology"* en **CHAPPELL, David W. (ed):** Buddhist and Taoist Practice in Medieval Chinese Society. Buddhist and Taoist Studies 2. Honolulu: University of Hawaii Press, 1987, pp. 127 – 145.
- BERGER, Patricia:** *"Body Doubles: Sculpture for the Afterlife"*. Oriental Art. Vol.29, nº2. Febrero 1998, pp 46 – 53.
- BIALOSTOCKI, Jan:** Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes. Barcelona: barrel Editores, 1973.
- BIRKS, Tony:** Guía Completa del Ceramista. Barcelona: Blume, 1995.
- BIRRELL, Anne:** Chinese Mythology: An Introduction. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.
____ (tr.): The Classic of Mountains and Seas. London: Penguin Classics, 1999
- BOISSELIER, J.:** *"Notes sur une statuette funéraire Tang"*. Artibus Asiae, vol 24, nº 1, 1961
- BÖKKÖNYI, Sándor:** The Przevalsky Horse. London: Souvenir Press, 1974.
- BOWER, Virginia L.:** From Court to Caravan. Chinese Tomb Sculptures from the Collection of Anthony M. Salomon. Robert D. MOWRY (ed). Cambridge: Harvard University Art Museums, 2002.
- ____ *"Polo in Tang China: Sport and Art"*, Asian Art, vol 4, nº 1 (invierno 1991), pp. 23-45.
- ____ *"Two Masterworks of Tang Ceramic Sculpture"*. Oriental Art. Vol.24, nº6. Junio 1993, pp 72 – 77.

Bibliografía

- BOWER y THORP:** *Spirit and Ritual: The Morse Collection of Ancient Chinese Art*, The Metropolitan Museum of Art: New York, 1982.
- BROWN, Miranda:** *"Did the Early Chinese Preserve Corpses? A Reconsideration of Elite Conceptions of Dead"*. *Journal of East Asian Archaeology* vol. 4, nº 1. Junio 2002. Brill Academic Publishers, pp. 201-223.
- BUCKENS, Fernand:** *«Les antiquités funéraires du Honan Central et la conception de l'âme dans la Chine primitive»*, *Mélanges chinois et bouddhiques*, nº 8 (1946 - 47).
- CAHILL, Suzanne:** *"Night-Shining White: traces of a Tang Dynasty Horse in Two Media"*. *T'ang Studies*, nº 4, 1986, pp. 91-94.
- CANNADINE, David y PRICE, Simon (eds.):** *Rituals of Royalty, Power and Ceremonial in Traditional Societies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987
- CEDZICH, Angelika:** *"Ghosts and Demons, Law and Order: Grave Quelling Texts and Early Taoist Liturgy"* *Taoist Resources*, 4, nº 2, 1993.
- CERVERA FERNANDEZ, Isabel:** *Arte y cultura en china. Conceptos, materiales y términos. De la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.
- _____. *El Arte Chino*. 2 vols. Col. Historia 16, nº 44 y 45. Madrid: Historia Viva S.L. 2002.
- _____. *"Entre lo real y lo semejante" en Guerreros de Xian. Tesoros de las dinastías Qin y Han*. Barcelona: Forum Barcelona 2004; Lunwerk, D.L. 2004
- CHAPPELL, David W. (ed):** *Buddhist and Taoist Practice in Medieval Chinese Society*. Buddhist and Taoist Studies 2. Honolulu: University of Hawaii Press, 1987
- CHAVANNES, Édouard:** *"Le Cycle Turc des Douze Animaux"*. *T'oung Pao*, ser. 2, vol. 7 (1907), pp. 51-122.
- CHANG, K. C.:** *Art, myth and ritual. The path to political authority in Ancient China*. Harvard University Press. Massachusetts and London, 1983.
- _____. *Shang Civilisation*. New Haven: Yale University Press, 1980.
- _____. *The Archaeology of Ancient China*. 3ª ed. rev. New Haven: Yale University Press, 1977.
- _____. *"The Animal in Shang and Chou Art"*. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. Nº41 (1981), pp. 527-554.
- _____. *"Chinese Archaeology since 1949"*. *The Journal of Asian Studies*. Vol. 36, nº 4, Agosto 1977, pp. 623-646.
- CH'EN, Kenneth:** *Buddhism in China, A Historical Survey*. New Jersey: Princeton University Press, 1973.
- CHEVALIER, Jean:** *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- CHRISTY, Anita:** *"Articles of the Spirit. The Schloss Collection of Chinese Tomb Sculpture"*. *Oriental Arts*. Vol.19, nº 8. Agosto 1988, pp. 44-49.
- CIRLOT, Juan Eduardo:** *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Nueva colección Labor, 1985.
- COHEN, Alvin P.:** *"Tales of vengeful Souls"* *Variétés Sinologiques* nº 68, 1982.
- COOKE, Bill:** *"The Horse in Chinese History"*, en cat. Exp. *Imperial China. The Art of the Horse in Chinese History*. Kentucky: Kentucky Horse Park, 2000; pp. 27-71.
- COOPER, Emmanuel:** *Cerámica*. Barcelona, Instituto Parramón, 1978

- COOPER, Jean Campbell:** Diccionario de símbolos. Mexico D.F: Gustavo Gilis, 2000.
- COSMO, Nicola di:** Ancient China and Its Enemies: The Rise of Nomadic Power in East Asian History. Cambridge University Press, 2002.
- COURTOT-THIBAUT, Valérie (ed):** Le Petit Livre du Cheval en Chine. Lausanne: Caracole, 1989.
- CREEL, H. G.:** "*The Role of The Horse in Chinese History*". The American Historical Review, Vol. 70, Nº 3, (Abr. 1965), pp. 647 – 672.
- CULLEN, Christopher.** Astronomy and mathematics in Ancient China: The Zhou Bi Suan Jing. Cambridge, Cambridge University Press, 1996
- DESROCHES, Jean-Paul:** Compagnons d'Éternité. Homage à Robert Rousset. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1997.
- DESROCHES, Jean-Paul y REY, Marie-Catherine:** Chine: des chevaux et des homes. Donation Jacques Polain. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995
- DIEN, Albert E.:** Six Dynasties Civilisation. Yale University Press, 2007.
- _____. "*Armor in China before the Tang Dynasty*". Journal of East Asian Archaeology. Vol 2, nº 3-4, Septiembre 2000.
- _____. "*Chinese beliefs in the Afterworld*". The Quest For Eternity. Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China. San Francisco. Chronicle Books LLC, 1987. pp. 1 – 15.
- _____. "*A New Look at the Xianbei and their Impact on Chinese Culture*". Ancient Mortuary Traditions of China: Papers on Chinese Ceramic funerary Sculptures. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991, pp. 40-59.
- _____. "*The Stirrup and Its Effect on Chinese Military History*". Ars Orientalis, nº 16, 1986, pp. 33-56.
- _____. "*A Study of Early Chinese Armor*". Artibus Asiae 43, nº 1-2 (1981-82).
- _____. "*The 'Yuan-hun chih' (Account of Ghosts with Grievances): A sixth-Century Collection of Stories*". Wen-lin: Studies on the Chinese Humanities. Tse-Tsung Chou (ed), Madison: University of Wisconsin Press, 1968, pp. 211-218.
- DRE, Henri.** Summaire historique du Bouddhisme. Columbus, GA: Garland Publishing, Incorporated, 1980.
- DOWNS, James F.:** "*The Origin and Spread of Riding in the Near East and Central Asia*". American Anthropologist, LXIII, Diciembre 1961.
- DOAR, Bruce Gordon:** "*Book Review: Reporting with Hindsight. Hunan-sheng Bowuguan (Hunan Provincial Museum) and Hunan-sheng Wenwu Kaogu Yanjiusuo (Hunan Provincial Cultural Relics and Archaeology Institute), Changsha Mawangdui er, san hao Han mu (The Number 2 and Number 3 Han Tombs at Mawangdui, Changsha), vol. 1, Tianye kaogu fajue baogao (Report on the archaeological field excavation)*, Beijing: Wenwu Chubanshe (Cultural Relics Publishing House), July 2004", en China Heritage Newsletter, Nº 2, (Jun 2005)
- DUDBRIDGE, Glen:** Religious Experience and Lay Society in T'ang China. A reading of Tai Fu's Kuang-i chi. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- EBREY, Patricia Buckley:** Women and the Family in Chinese History. London & New York: Routledge, 2003.
- _____. Confucianism and Family Rituals in Imperial China, A Social History of Writing About Rites. New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- _____. **& GREGORY, Peter N (eds.):** Religion and Society in Tang and Sung China. Honolulu: University of Hawaii Press, 1993.

Bibliografía

- ECKFELD, Tonia: Imperial Tombs in Tang China, 618 – 907. The politics of Paradise. USA y Canada: RoutledgeCurzon, 2005.
- EDWARDS, Richard: *Li Gonglin's copy of Wei Yan's 'Pasturing Horses'* "Artibus Asiae" vol 53, nº ½, 1993; pp. 168-181+184-194.
- ELIADE, Mircea: El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis. Mexico-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- ERIKSON, Susan N.: *"Eastern Han Dynasty Cliff Tombs of Santai Xian, Sichuan Province"*. Journal of Esat Asian Archaeology. Vol 5. Issue 1 – 4, 2003. Pp. 401 – 469. Brill Academic Publishers.
- FAHR-BECKER, Gabriele (ed.): Arte Asiático. España: Könemann Verlagsgesellschaft, 2000.
- FAIRBANK, Wilma: *"The Offering Shrines of 'Wu Liang tz'u'"*. Harvard Journal of Asiatic Studies, nº6 (1941), pp 1-36.
- FERNALD, Helen E.: *"The horses of T'ang T'ai Tsung and the stele of Yu"*. Journal of the American Oriental Society, vol. 55, Nº 4, (Dic., 1935), pp. 420 – 428.
- FIELD, Stephen L. tr: The Zangshu, or Book of Burial by Guo Pu (276 – 324).
© Mayo del 2003. Recurso electrónico: http://www.fengshuigate.com/zangshu.html#_ftn2.
- FONG, Mary H.: *"Tomb-Guardian Figurines: Their Evolution and Iconography"*. KUWAYAMA(ed): Ancient Mortuary Traditions of China: Papers on Chinese Ceramic funerary Sculptures. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991. pp 84-105.
- *"Antecedents of Sui-Tang Burial Practices in Shaanxi"* Artibus Asiae. vol. 51, nº 3/4, 1991; pp. 147-198.
- *"Four Chinese Royal Tombs of the Early Eighth Century"* Artibus Asiae, Vol. 35, nº 4, 1973, pp. 307-334.
- *"Tang Tomb Murals Reviewed in the Light of Tang Texts on Painting."* Artibus Asiae, vol. 45, nº 1 (1984), pp. 35-72.
- FORKE, Alfred: Lun-Heng: Philosophical Essays of Wang Ch'ü. New York: Paragon, 1962.
- FU TIANCHOU (ed): The Underground Terracotta Army of Emperor Qin Shi Huang. Beijing: New World Press, 1988. (1ª ed. 1985).
- FUNG Yu-Lan: A History on Chinese Philosophy. Vol. II: the Period of Classical Learning (from Second Century BC to the Twentieth Century AD). Princeton: Princeton University Press, 1983.
- GERNET, Jacques; VERELLEN, Franciscus. Buddhism in Chinese Society: An Economic History from the Fifth to the Tenth Centuries. New York: Columbia University Press, 1998.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Pastora: China. Grandes Civilizaciones de la Humanidad, vol. IV. Madrid, GR.U.P.O., S.A., 1998.
- GOODRICH, Chauncey S.: *"Riding Astride and The Saddle in Ancient China"*, en Harvard Journal of Asiatic Studies, vol. 44, Nº 2, (Dic. 1984), pp. 279 – 305.
- GRAHAM, A.C.: Disputers of the Tao: Philosophical Argument in Ancient China. Illinois: Lasalle, 1989
- GREGORY, Peter N & EBREY, PatriciaB.: Religion and Society in Tang and Sung China. Honolulu: University of Hawaii Press, 1993.

GROSSATO, Alessandro: El libro de los símbolos. Metamorfosis de lo Humano entre Oriente y Occidente. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1999.

GROOT, J.J.M de.:

____ Religious System of China. 6 vols. Reeditado en Taipei, Ch'eng-Wen Publishing Company, 1972.

____ Religión in China. Reeditado por Kessinger Publishing, 2003.

HAN, Zhongmin: A Journey through Ancient China: from the Neolithic to the Ming. London: Muller, Blond & White, 1985.

HARPER, Donald: *"A Chinese demonography of the Third Century B.C."* Harvard Journal of Asiatic Studies, 45, nº 2 (1985).

HARRIST Jr., Robert E.: *"The Horse in Chinese Painting"*. Cat. Exp. Power and Virtue. The Horse in Chinese Art. China Institute Gallery, New York, 1997; pp. 17-51.

____ *"The Legacy of Bole: Physiognomy and Horses in Chinese Painting"*. Artibus Asiae. Vol 57, nº ½. 1997, pp. 135-156.

HAY, John: *"The Persistent Dragon (Lung)"* en The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History. Williard J. PETERSON (ed) et al. Hong Kong: Chinese University Press, 1985.

HE LI: Chinese Ceramics. The New Standard Guide. London, Thames & Hudson, 1996.

HESSLER, Peter: *"Rising to life: treasures of Ancient China"*. National Geographic Magazine. 2001.10, pp 48-67

HO, Judy Chungwa: *"The Twelve Calendrical Animals in Tang Tombs"*. Ancient Mortuary Traditions of China: Papers on Chinese Ceramic funerary Sculptures. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991, pp. 60-83.

____ *"Art and Context: Chinese Ceramic Sculpture"*. Oriental Arts. Vol. 20, nº 11. Noviembre 1989, pp. 62-69.

HOBSON, R.L., y HETHERINGTON, A.L.: The Art of Chinese Potter. An Illustrated survey. New York: Dover Publications, INC. 1982.

HUA NIANLUN: *"The First Emperor's Chariot"*. China Reconstructs, vol 33, nº 4 (Abril 1984), pp 34-39.

JAFFE, Irma B.: *"The Flying Gallop: East and West"*. The Art Bulletin, vol 65, nº 2, (Jun. 1983), pp. 183 - 200.

JAMES, Jean M.: *"Pictorial Bricks of the Han Dynasty in the Art Institute of Chicago"*. Oriental Arts. Vol.24, nº6. Junio 1993, pp 69-71.

KEIGHTLEY, David N.: *"The Quest for Eternity in Ancient China: The Dead, Their Gifts, Their Names."* Ancient Mortuary Traditions of China: Papers on Chinese Ceramic funerary Sculptures. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991, pp. 12-24.

____ *"The Religious Commitment: Shang Theology and the Genesis of Chinese Political Culture"*. History of Religion 17, nº 3-4, 1978.

KERR, Rose (ed), WILSON, Verity y CLUNAS, Craig: Chinese Art and Design. The T. T. Tsui Gallery of Chinese Art. London: Trustees of the Victoria and Albert Museum, 1991.

KESNER, Ladislav: *"Likeness of No One: (Re)presenting the First Emperor's Army"*. The Art Bulletin. Vol 77, nº1, Mar.1995, pp. 115-132.

Bibliografía

- KIESCHNICK, John. The impact of Buddhism on Chinese material culture. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- KITaura, Yasunari: Historia del arte de China. Madrid, Cátedra, Cuadernos de Arte, 1991.
- KRIS, Ernst: Psychoanalytic Explorations in Art. Nueva York: International Universities Press, 1952
- KROLL, Paul: *"The Dancing Horses of the Tang"*, T'oung Pao LXVII, nº 3-5, 1981, pp. 240-269.
- KUWAYAMA, George: *"Sculptural Development of Funerary Figures"*. The Quest for Eternity: Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China. San Francisco: Chronicle Books LLC, 1987.
- KUWAYAMA, George. ed:
____ Ancient Mortuary Traditions of China: Papers on Chinese Ceramic funerary Sculptures. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991.
____ The Quest for Eternity: Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China. San Francisco: Chronicle Books LLC, 1987.
- LAI, Guolong: *"The Diagram of the Mourning System from Mawangdui"*. Early China, Annual journal of the Society for the study of Early China and the Institute of East Asian Studies, University of California, Berkeley. Vol. 28. 2003, pp. 43 – 99.
- LAI, Wahlen: *"Beyond the Debate on the 'Immortality of the Soul': Recovering an Essay by Shen Yueh"* Journal of Oriental Studies, 19, (1981), pp. 138-157.
- LAUER, Mirko (ed): I Ching. Akal bolsillo. Madrid, 1983.
- LAWTON, Thomas: Chinese Figure Painting Washington DC: Smithsonian Institution, 1973.
- LEDDEROSE, Lothard: Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art. Princeton: University of Princeton Press, 2000.
- LEE, Joseph J.: *Tu Fu's Art Criticism and Han Kan's Horse Painting*. Journal of the American Oriental Society, vol 90, nº 3, jul-sep. 1970, pp. 449-461
- LEE, Sherman E. y WAI-KAM HO: *"Jen Jen fa: Three Horses and Four Grooms"* The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, nº 48, 1961, pp. 66-71.
- LEGG, James: The Chinese Classics. 5 Vols. Oxford: Clarendon Press, 1893-95. [1ª ed. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1979].
____, (tr): Li Chi: The Record of Ritual. New York: New Hyde Park, NY, 1967
- LI, Liu: *"Ancestor Worship: An Archaeological Investigation of Ritual Activities in Neolithic North China"*. Journal of East Asian Archaeology. Vol 2. nº 1-2. 2000. Brill Academia Publishers. Pp. 129 – 164.
- LIEBENTHAL, Walter: *"The Immortality of the Soul in Chinese Thought"* Monumenta Nipónica 8, (1952), pp. 327-397.
- LIM, Lucy (ed): Stories from China's Past.. Han Dynasty Pictorial Tomb Reliefs and Archaeological Objects from Sichuan Province, People's Republic of China. San Francisco: Chinese Culture Center of San Francisco, 1987
- LIN Ying: Celestial Horses. The Apogee of Chinese Art and Civilisation. Beijing: Foreign Languages Press, 2002.

- LIN YUTANG:** Teoría china del arte. Buenos Aires: Editorial sudamericana, 1968.
- LIU, Cary Y. y BENINGSON, Susan L.:** *"Recarving China's Past, and 'Brilliant Artefacts' from Shandong"*. Orientalism, vol. 36, nº 2. Marzo 2005, pp. 72-81.
- LIU, James T. C.:** *"Polo and Cultural Change: From T'ang to Sung China"*. Harvard Journal of Asiatic Studies, vol. 45, Nº 1, (Jun., 1985), pp. 203 – 224.
- LOEWE, Michael:** Divination, Mythology and Monarchy in Han China. :University of Cambridge Oriental Publications, 1994.
- ____ Faith, Myth and Reason in Han China. Indianapolis, Hackett Publishing Company, Inc., 2005. [1ª ed. Allen & Unwin, Cambridge, 1982].
- ____ Ways to Paradise: the Chinese Quest for Eternity. London: Allen & Unwin, 1979.
- ____ *"The imperial way of death in Han China"*. McDERMOTT, Joseph P. (ed): State and Court Ritual in China. Cambridge: Cambridge University Press, 1999
- ____ *"Man and Beast, the Hybrid in Early Chinese Art and Literature"*. Numen, 25, vol 2, 1978, pp 97-117.
- LOEWE, SHAUGHNESSY et al:** The Cambridge History of Ancient China. From the Origins of Civilization to 221 BC. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1999.
- LU, Liancheng:** *"Chariot and horse burials in ancient China."* Antiquity 67, 1993, pp. 824-838
- MAHLER, Jane Gaston:** Westerners among the Figurines of the T'ang Dynasty of China. Serie orientale Roma; vol.20. Roma: Instituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1959.
- MAJOR, John:** Heaven and Earth in Early Han Thought: Chapters Three, Four and Five of the Huainanzi, Albany: State University of New York Press, 1991.
- MARTIN RIOS, Javier:** El silencio de la luna. Introducción a la poesía china de la dinastía Tang (618-907). Barcelona, Azul editorial, 2003.
- McARTHUR, Meher:** Reading Buddhist Art. An Illustrated Guide to Buddhist Signs & Symbols. London: Thames & Hudson, 2002.
- McDERMOTT, Joseph P. (ed):** State and Court Ritual in China. Cambridge: Cambridge University Press, 1999
- McMULLEN, David:** *"The Dead Rites of Tang Daizong"* en McDERMOTT, Joseph P. (ed): State and Court Ritual in China. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 150-196.
- MASPERO, Henri:** China in Antiquity Amherst: University of Massachusetts Press, 1978.
- MEDLEY, Margaret:** The Chinese Potter. A Practical History of Chinese Ceramics. London: Phaidon Press Limited, 1998 (1ª ed. 1976).
- ____ Tang Pottery and Porcelain. London: Faber and Faber, 1981.
- MICHAELSON, Carol:** *"The Thousand Li Horses"*. Orientalism. Vol.30, nº 9. Noviembre 1999, pp. 40-48.
- MIZUNO SEIICHI:** Chinese Stone Sculpture. Tokyo: Mayuyama & Co. 1950.
- ____ *"Some Wooden Figures from Changsha, Hunan"*. Toho Gakuho, nº 8, 1937.

Bibliografía

- MORGAN, Michelle:** 100 Treasures. The museum of East Asian Art. Bath, United Kingdom: Museum of East Asian Art. Bath, 2000.
- MOZI:** Política del amor universal. Madrid: Tecnos, 2002
- MUNAKATA, Kiyohiko:** *"Ching Hao's Pi-fa-chi: A Note on the Art of Brush"*. Artibus Asiae. Supplementum, vol. 31, 1974, pp. 1-56.
- MUNSTERBERG, H. & M.:** World ceramics. From Prehistoric to Modern Times. New York: Penguin Studio Books, 1998.
- NEEDHAM, Joseph:** Science and Civilisation of China, Cambridge: Cambridge University Press, 1974. Vol. 3: *Mathematics and the Sciences of the Heavens and the Earth*. Vol.5: *Chemistry and Chemical Technology*.
- NELSON, Glenn C.:** Ceramics. A potter's handbook. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.; 1960, 1966
- NICKERSON, Peter:** *"The Great Petition for Sepulchral Plaints"* **BOKENKAMP y NICKERSON:** Early Daoist Scriptures Berkeley, University of California Press, 1997, pp. 230-260.
- DBRINGER, Frédéric:** *"Hippiatrie et hippologie traditionnelles: histoire et pratique"*. Le Petit Livre du Cheval en Chine. Lausanne: Caracole, 1989.
- OUYANG Ts' ai-wei:** *"Restoring China's Past: The Funerary Chariots of Ch' in Shih Huang Ti"*. Arts of Asia. vol 14, nº 3 (1984), pp. 131-134.
- PACHOW, W.** Chinese Buddhism: aspects of interaction and reinterpretation. (contr. Needham, Joseph). Lanham, MD: University Press of America, 1980.
- PALUDAN, Ann:** Chinese Sculpture. A Great Tradition. Chicago: Serindia Publications Inc. 2006.
- _____. The Chinese Spirit Road. The Classical Tradition of Stone Tomb Statuary. New Haven, CT and London: Yale University Press, 1991
- _____. Chinese Tomb Figurines. Hong Kong: Oxford University Press, 1994.
- _____. Chronicle of the Chinese Emperors: the Reign-by-reign Record of the Rulers of Ancient China. London: Thames & Hudson, 1998.
- PARKER, Jeannie:** *"Chinese Stone Tomb Sculptures in the Royal Ontario Museum"*. Orientations. Vol. 19, nº 8. Agosto 1988, pp. 50-53.
- PASCUAL, Álvaro y SERRANO, Alfonso:** Diccionario de símbolos. Madrid: Libsa, 2003.
- PEARLSTEIN, Elinor:** *The Chinese Collections at The Art Institute of Chicago: Foundations of Scholarly Taste*. Orientations. Vol. 24, nº 6, Junio 1993, pp.36-47.
- PIGGOTT, Stuart.** *Chinese chariotry: an outsider's view*. Arts of the Eurasian steppelands, P. Denwood (Ed.): London, Percival David Foundation of Chinese Art, School of Oriental and African Studies. *Colloquies on Art & Archaeology in Asia* 7. 1978, pp. 32-51.
- PISCHEL, Gina:** Breve historia del arte chino. Barcelona: Labor, 1967.
- POWERS, Martin:** *"Social values and aesthetic choices in Han dynasty Sichuan"*, en **LIM:** Stories from China's Past. San Francisco, 1987.
- _____. *"Hybrid Omens and Public Issues in Early Imperial China"*. Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities, nº 55, 1983, pp 1-55.

- PRODAN, Mario:** The Art of the T'ang Potter. London: Thames & Hudson, 1960.
- RANITZSCH, Karl Heinz:** The Army of Tang China. Stockport: Montvert Publications, 1995.
- RAWSON, Jessica:** Ancient China. Art and Archaeology. New York [etc]: Harper & Row [etc], 1980.
- *"Ancient Chinese ritual as seen in the material record"*. McDERMOTT, Joseph P. (ed): State and Court Ritual in China. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- *"Commanding the Spirits: Control through Bronze and Jade"*. Orientalations. Vol.29, nº 2. Febrero 1998, pp. 33-45.
- *"Thinking in Pictures: Tomb Figures in the Chinese View of the Afterlife"*. The Oriental Ceramic Society. 1996-97, vol.61, pp. 19-37.
- ROBERTS, J. A. G.:** A concise history of China. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 1999.
- ROTOURS, R. des (tr.):** Traité des fonctionnaires et traité de l'armée. Traducidos de la Nueva Historia de los Tang. Leyden: Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Chinoises, VI, 1947-48;
- SALMONY, Alfred:** Antler and Tongue: An Essay on Ancient Chinese Symbolism and Its Implication. Ascona: Artibus Asiae Publishers, 1954.
- SAUREL, Etienne:** El Caballo. Enciclopedia de la equitación y de los deportes hípicas. Barcelona-Madrid: Editorial Noguer, 1976.
- SAUSSURE, Léopold de:** *"Le Cycle des Douze Animaux et le Symbolisme Cosmologique des Chinois"* Journal Asiatique, ser.II, nº 15 (1920), pp. 55-88.
- SCARPARI, Maurizio:** Antigua China. La civilización china desde sus orígenes a la dinastía Tang. Barcelona: Ediciones Folio, 2000.
- SCHAFER, Edward H:** The Golden Peaches of Samarkand: A Study of T'ang Exotics. Berkeley: University of California Press, 1963.
- Pacing the Void: T'ang Approaches to the Stars. Berkeley: University of California Press, 1977.
- *"Falconry in T'ang Times"*. T'oung Pao, vol. 46, 1958, nº 1-5, pp. 293-338.
- *"Hunting Parks and Animal Enclosures in Ancient China"*. Journal of the Economic and Social History of the Orient, vol.II, 1968, pp 318-343.
- SCHWARZ, Benjamin:** The World of Thought in Ancient China. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- SCOTT, Hugh:** The Golden Age of Chinese Art. The Lively Tang Dynasty. Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Company, Inc. 1967.
- SEIDEL, Anna:** *"Tokens of Immortality in Han Graves"* Numen 29 (1982).
- SHAUGHNESSY, Edgard:** *"Historical Perspectives on The Introduction of The Chariot Into China"*, Harvard Journal of Asiatic Studies, Vol. 48, No. 1 (Jun., 1988), pp. 189-237
- SHATZMAN STEINHARDT, Nancy:** Chinese Imperial City Planning. Honolulu: University of Hawai Press, 1990.
- SILBERGELD, Jerome:** *"In Praise of Government: Chao Yung's Painting, Noble Steeds, and late Yuan Politics"*. Artibus Asiae, vol 43, nº 3, 1985, pp. 159-202.
- SOMMER, Deborah (ed):** Chinese Religion. An Anthology of Sources. USA: Oxford University Press, 1995.

Bibliografía

- SPRING, Madeline K.:** *"Animal Allegories in T'ang China"*. American Oriental Series, vol 76. New Haven: American Oriental Society, 1993.
- _____. *"Fabulous Horses and Worthy Scholars in Ninth-Century China"*. T'oung Pao, vol. 74, 1988, nº 4-5, pp. 173-210.
- STRASSBERG, Richard E.:** *A Chinese Bestiary : Strange Creatures from the Guideways Through Mountains and Seas*. California: University of California Press, 2002.
- SULLIVAN, Michael:** *The meeting of eastern and western Art*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles, California and London, 1989.
- SWART, P. y TILL, B.D.:** *"Bronze Carriages from the Tomb of China's First Emperor"*. Archaeology, vol 37, nº 6, (Nov-Dic. 1984), pp. 18-25
- TEISER, Stephen F.:** *"Having Once Died and Returned to Life": Representations of Hell in Medieval China*. Harvard Journal of Asiatic Studies. Vol 48, nº 2, Dic. 1988, pp. 433-464.
- THOMPSON, Laurence G.:** *Chinese Religion: an introduction*, Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, 1996, 5ª ed.
- THORP, Robert L.:** *"The Qin and Han Imperial Tombs and the Development of Mortuary Architecture"*. The Quest for Eternity: Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China. San Francisco: Chronicle Books LLC, 1987.
- _____. *"Mountain Tombs and Jade Burial Suits: Preparations for Eternity in the Western Han"* en KUWAYAMA, George. ed: *Ancient Mortuary Traditions of China: Papers on Chinese Ceramic funerary Sculptures*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991, pp. 26-39.
- _____. *"Architectural Principles in Early imperial China: Structural Problems and Their Solution"*. The Art Bulletin. Vol 68. Nº 3. Septiembre 1986. Pp. 360 – 378.
- _____. y **BOWER:** *Spirit and Ritual: The Morse Collection of Ancient Chinese Art*, The Metropolitan Museum of Art: New York, 1982
- TREGGAR, Mary:** *El arte chino*. Barcelona: Destino, 1991.
- TREGGAR, Mary y VAINKER, Shelagh:** *Tesoros artísticos en China*. Madrid: Anaya Grandes Obras, 1993.
- TSIANG, Katherine R.:** *"Changing Patterns of Divinity and Reform in the Late Northern Wei"*. The Art Bulletin. Vol 84, nº 2. Junio 2002. Pp 222-245.
- VVAA:** The Archaeological Team of Pit of Terracotta Figures at Qin Shi Huang Mausoleum and the Museum of Qin terracotta figures. Terra-cotta Warriors and Horses at the Tomb of Qin Shi Huang, the First Emperor of China.. Cultural Relics Publishing House, 1987. (1ª ed. 1983).
- VVAA:** Archaeological Institute of Shaanxi Province / Archaeological Team, Report of excavation of pit no. 1, 1974-1984. Beijing, 1988.
- VAINKER, S.J.:** *Chinese pottery and porcelain. From Prehistory to the present*. London: British Museum Press, 1991.
- VAN GULIK, R.H. :** *La vida sexual en la antigua China*. Madrid: Ediciones Siruela, 2000, 2005
- WALEY, Arthur:** *"The Heavenly Horses of Fergana: A New View"*. History Today. Febrero, 1955.
- WALTHAM, Clae:** *Chiang-tzu: Genius of the absurd*. Arranged from the work of James Legge. New York: Ace Books, 1971,

- WANG RENBO:** *"General Comments on Chinese Funerary Sculpture"*, KUWAYAMA, George. ed: *The Quest for Eternity: Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China*. San Francisco: Chronicle Books LLC, 1987.
- WATSON, Burton (tr):** *The complete works on Chuang Tzu*. New York: Columbia University Press, 1968.
 _____ *Early Chinese Literature*. New York: Columbia University Press, 1962.
 _____ *SIMA QIAN (1993), Records of the Grand Historian of China. Han Dynasty II*. New York: Columbia University Press, 1993. Revised Edition.
- WATSON, William:** *La céramique Tang et Liao*. Fribourg: Office du Livre, 1984.
- WECHSLER, Howard J.:** *Offerings of Jade and Silk, Ritual and Symbol in the legitimization of the Tang Dynasty*. New Haven, CT and London: Yale University Press, 1985.
- WEINSTEIN, Stanley.** *Buddhism under the T'ang*. New York: Cambridge University Press, 1987.
- WILHELM y BAYERS:** *The I ching or Book of Changes*. Princeton: University of Princeton Press, 1967.
- WILLEMEN, Charles:** *"The Stanza of the Six Rules of Painting"* en LIN Ying: *Celestial Horses. The Apogee of Chinese Art and Civilisation*. Beijing: Foreign Languages Press, 2002, pp. 249-254.
- WILLIS, Roy (ed):** *Mitología del mundo*. Köln: Evergreen, Taschen, 2006.
- WILLIAMS, C. A. S.:** *Outlines of Chinese symbolism & art motives. An alphabetical compendium of antique legends and beliefs, as reflected in the manners and customs of the Chinese*. New York: Dover Publications, Inc., 1976.
- WILLETTS, William:** *L'Art de la Chine: des potteries néolithiques à l'architecture moderne*. Lausanne: Edita S.A., 1968.
- WOOD, Nigel:** *Chinese Glazes: Their Origins, Chemistry and Recreation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999
- WRIGHT, Arthur F.:** *Buddhism in Chinese History*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1959.
 _____ *Studies in Chinese Buddhism*. New Haven, CT: Yale University Press, 1990.
- WU, Hung:** *"From Temple to Tomb: Ancient Chinese Art and Religion in Transition"*. *Early China*. Vol.13, 1988, pp 78-115.
- WU Yongqi, ZHANG Tinghao, Michael PETZET, Erwin EMMERLING, Catharina BLAENSDDORF (eds.):** *The Polychromy of Antique Sculptures and the Terracotta Army of the First Chinese Emperor*. Arbeitsheft III des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, 2001.
- XU YUANZHOU (tr):** *300 Tang Poems: a New Translation*. Hong Kong: Commercial Press, 1987.
- YANG, C. K.:** *Religion in Chinese Society: A Study of Contemporary Social Functions of Religion and Some of Their Historical Factors*. California, Berkeley, 1961.
- YANG, Hsien-yi y YANG, Gladys:** *Selections from Records of the Historian by Szuma Chien*. Beijing: Foreign Languages Press, 1979.
- YANG XIANYI y YANG, Gladys (tr):** *Tang Dynasty Stories*. Beijing: Panda Books. Chinese Literature Press, 1997 (1ª ed. 1986).

- YU, Ying-Shih:** *"New Evidence on the Early Chinese Conception of Afterlife – A Review Article"* Journal of Asian Studies, 41, nº 1 (Noviembre 1981).
- _____- *"Life and immortality in the mind of Han China"*. Harvard Journal of Asiatic Studies, vol. 25, (1964-1965), pp. 80–122.
- _____- *"O Soul, Come Back!. A Study in The Changing Conceptions of The Soul and Afterlife in Pre-Buddhist China"*. Harvard Journal of Asiatic Studies, vol. 47, Nº 2, (Dic., 1987), pp. 365 – 395.
- ZHANG, Juwen. tr.:** A Translation of the Ancient Chinese 'The Book of Burial (Zang Shu)' by Guo Pu (276-324). New York, Edwin Mellen Press, 2004. Serie chinese studies nº 34
- ZHEWEN, Luo:** China´s Imperial Tombs and Mausoleums. Beijing: Foreign Languages Press, 1993
- ZHONGSHU, Wang:** Han Civilisation. New Haven, Yale University Press, 1982
- ZHONGYI, Yuan:** *"Terra-cotta Warriors in Armour and Horses at the Tomb of Qin Shi Huang"*. Terra-cotta Warriors and Horses at the Tomb of Qin Shi Huang, the First Emperor of China. Compilación del Equipo Arqueológico del Mausoleo de Qin Shi Huang y el Museo de las Figuras Qin de Terracotta. Beijing: Cultural Relics Publishing House, 1987. (1ª ed. 1983).
- ZHOU Xun y GAO Chunming:** Le Costume chinois. Fribourg: Office du Livre, 1985.
- ZHOU XIUQIN:** *"Emperor Taizong and His Six Horses"*. Orientations. Vol.32, nº2. Febrero 2001, pp. 40-46.
- ZUCHER, E.** The Buddhist conquest of China: the spread and adaptation of Buddhism in Early Medieval China. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, Incorporated, 1973.

Índice alfabético de obras y autores en lengua china

Notas sobre las publicaciones periódicas:

Gugong bowuyuan yuankan: boletín del Palace Museum, Beijing.
Kaogu: revista de arqueología, mensual, publicada en Beijing. El título inicial era Kaogu tongxun.
Kaogu xuebao: revista de arqueología, trimestral, publicada en Beijing.
Kaogu yu Wenwu: (Archaeology and Cultural Relics), publicación periódica, Beijing.
Wenwu: revista de arqueología, mensual, publicada en Beijing.

- GU TIEFU:** *"Benma, xiwu, maiz –shilun Wuwei benma de kexue jiazhi"* (The running horse, "striking a crow", model horses –an experimental discussion on the scientific value of the running horse from Wuwei) Kaogu yu Wenwu nº1 2 (1982), pp. 81-87.
- HAN ZHONGMIN** *"Changsha Mawangdui Han mu gaishu"* (An overall description of the Han tombs at Mawangdui, Changsha), Wenwu, 1974, nº 9.

- HU PINGSHENG: "Ma ta fei niao' shi xiangma fashi"(The 'horse stepping on a bird' is a model for horse physiognomy), Wenwu, nº 6 (1989), pp. 75-83.
- HONG ANQUAN: "Bole yu qianli ma"(Bole and the thousand-li horses). Gugong wenwu yuekan, nº 82 (1990), pp. 60-69.
- LI SHISHENG, "Changsha Mawangdui sanhao muzhu zaiyi" (Reflections on the identity of the occupant of tomb no. 3 at Mawangdui, Changsha), Gugong Bowuyuan yuankan, 2005: nº3 (June 2005).
- QI DONGFANG: "Zhongguo zaoqi madeng de youguan wenti"(Problems of the Ancient Stirrup in China). Wenwu, nº 4 (1993), 71-78, 89.
- SUN JI: "Tang dai de maju yu mashi". (The Equestrian Gear and Ornament of the Tang Dynasty). Wenwu nº 10 (1981) pp. 82-88-96.
- TAKIGAWA Kametaro: Shih-Chi Hui-chu K' ao-cheng (The Historical Records with Collected Commentaries and Critical Studies) 10 vols, Tokyo, 1932-1934
- VV.AA: Fuping xian wen hua guan, Wenwu guanli weiguanhui y Shaanxi shen bowuguan: "Tang Li Feng mu fajue jianbao"(Report on the excavation of the Tang Tomb of Li Feng), Kaogu, 1977, nº 5,
- VV.AA: Hunan-sheng Bowuguan y Hunan-sheng Wenwu Kaogu Yanjiusuo: Changsha Mawangdui er, san hao Han mu (Tumbas Han nº 2 y 3 de Mawangdui, Changsha), vol. 1, *Tianye kaogu fajue baogao* (Informe arqueológico de campo), Beijing: Wenwu Chubanshe (Cultural Relics Publishing House), 2004.
- VV.AA: Institute of Archaeology, Chinese Academy of the Social Sciences: Tang Chang'an chengjiao Sui-Tang mu (The Sui and Tang tombs at the outskirts of Chang'an). Beijing: Wenwu chubanshe, 1980.
- VV.AA: "Mawangdui Hanmu boshu Xiangma jing shiwen"(Explication of the text of the silk manuscript Classic of Horse Physiognomy from the Han tomb at Mawangdui), Wenwu, nº 8 (1977), p. 17-22.
- VV.AA: Qindai taowen (Inscriptions on Ceramics of the Qin dynasty). Xi'an: San Qin Press, 1987.
- VV.AA: Qin Shihuangling binmayong yanjiu, (Research on the terracotta army in the necropolis of the first emperor of Qin). Beijing: Wenwu Press, 1990, pp. 354,361.
- VV.AA: Santai Xian Wenhua Tiyuju y Santai Xian Wenwu Guanlisuo: *Sichuan Santai Qijiang yamu qun dianxing yamu qingli jianbao*. (Brief report in 2000 concerning the excavation of a Group of cliff tombs at Qijiang, Santai Xian, Sichuan). Wenwu, 2002. nº 1, pp: 16-41.
- VV.AA: Shaanxi Provincial Museum y Tang Tomb Excavation Team of the Liquan County Cultural Education Office: "Tang Zheng Rentai mu fajue jianbao"(Report on the Excavation of the Tang Tomb of Zheng Rentai), Wenwu, 1972, nº 7, pp. 33-44
- VV.AA: *Suixian Zenghouyi mu*. Beijing: Wenwu chubanshe, 1980
- VV.AA: *Xin Zhongguo chutu wenwu*. Beijing: Waiwen chubanshe, 1972,
- VV.AA: *Yinxu Fuhao mu*. Beijing: Wenwu chubanshe, 1980.
- VV.AA: *Zhonghuarenmingongheguo chutu wenwu zhanlan*. Beijing: Wenwu chubanshe, 1973

Bibliografía

- VV.AA.: Zhongguo hehui Kexueyuan Kaogu Yanjiusuo Anyangdui *"Anyang Guojiazhuang xin'an de yindai chemakeng"*. Kaogu, 1988: pp. 882-893.
- WANG KUO-WEI: "Shensi Ch' i-shan Feng-ch' u ts' un fa-hsien Chou ch' u chia-ku wen" en *Wenwu*, 1979.
- WANG RENBO: *"Xi'an diqu Bei Zhou Sui Tang muzang yong de zuhe yu fenqi"* (Organization and Periodization of Figures Found in Northern Zhou, Sui and Tang Tombs in the Xi'an Area), *Zhongguo kaoqixue yanjiu lunji: jinian Xia Nai xiansheng kaogu wushi zhounian* (A Collection of the Research Articles on Archaeology in China: In Memory of Xia Nai on His Fiftieth Anniversary in Archaeology), Sanqin chubanshe, Xi'an, 1987, pp. 428-56.
- XIE CHENGXIA: *"Guanyu Changsha Mawangdui Hanmu boshu Xiangma jing de tantao"* (A discussion concerning the silo manuscript of the Classic of Horse Physiognomy from the Han tomb at Mawangdui), *Wenwu* n° 8 (1977).
- XU ZIRAN: *Zhongguo Huangtu diqu lidia muzang*. Beijing: Dizhi chubanshe, 1988.
- YUAN ZHONGYI: *"Qin ling bingmayong de zhuzhe"* (The makers of the terracotta army in the Qin Necropolis). *Wenbo* 1986, n° 4; pp. 53-56.
- ZHAO KUIFU: *"Mawangdui Han mu boshu Xiangma jing fawei"* (An investigation on the silo manuscript of the Classic of Horse Physiognomy from the Han tomb at Mawangdui), *Wenxian*, n° 4 (1989), pp. 262-268.

Catálogos de exposiciones

- Chine: des Chevaux et des Hommes. Donation Jacques Polain. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995.
- Chinese Art and Design. The T. T. Tsui Gallery of Chinese Art. KERR, Rose (ed). London: Trustees of the Victoria and Albert Museum, 1991.
- Compagnons d'Éternité. Homage à Robert Rousset. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1997.
- From Court to Caravan. Chinese Tomb Sculptures from the Collection of Anthony M. Salomon. Robert D. MOWRY (ed). Cambridge: Harvard University Art Museums, 2002.
- Guerreros de Xi'an: Tesoros de las dinastías Qin y Han. Warriors of Xi'an: treasures of the Qin and Han dynasties: [exposición de la Fundación Canal, Madrid] Barcelona: Forum Barcelona 2004: Lunweg, D.L. 2004.
- Heavenly Horse. The Horse in Chinese Art and Culture. The Hong Kong Museum of History. Hong-Kong., July 2008.
- Imperial China. The Art of the Horse in Chinese History. Kentucky: Kentucky Horse Park, 2000.
- The Mount Trust Collection of Chinese Art. London: Victoria and Albert Museum, 1970.

The Museum of East Asian Art. Inaugural Exhibition. Vol. I. Chinese Ceramics. Museum of East Asian Art. Bath, England, 1993.

Power and Virtue. The Horse in Chinese Art. China Institute Gallery, New York, 1997

The Quest for Eternity: Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China. San Francisco: Chronicle Books LLC, 1987.

Spirit and Ritual: The Morse Collection of Ancient Chinese Art. The Metropolitan Museum of Art: New York, 1982.

Stories from China's Past. Han Dynasty Pictorial Tomb Reliefs and Archaeological Objects from Sichuan Province, People's Republic of China. LIM, Lucy (ed). San Francisco: Chinese Culture Center of San Francisco, 1987

Treasures from a Lost Civilization: Ancient Chinese Art from Sichuan. March 6, 2002–June 16, 2002. Metropolitan Museum of Art, New York. Ed. Robert BAGLEY, Seattle Art Museum in association with Princeton University Press.

Diccionarios

MATEOS, Fernando S.J.; OTEGUI, Miguel S.J.; y ARRIZABALAGA, Ignacio S.J.: Diccionario español de la Lengua China. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

SISU Diccionario conciso Chino-Español. Shanghai: Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai y la Editorial de Educación de Lenguas Extranjeras de Shanghai, 1992

3. Fuentes en la red

Portales y páginas web

Archaeology. Publicación del Archaeological Institut of America

<http://www.archaeology.org/>

Asian Art Museum. San Francisco

<http://www.asianart.org/>

Asian Art:

<http://www.asianart.com/exhibitions/shandong/index2.html#4>

The Art Institute of Chicago.

<http://www.artic.edu/aic/collections/asian>

China Heritage Project Newsletter, The Australian National University

<http://www.anu.edu.au/index.php>

www.chinaheritagequarterly.org

China Internet Information Center

<http://www.china.org.cn>

China´s Museums.

www.chinamuseums.com

China Pictures 2003-2009

www.chinapictures.org

The Columbia University, New York:

<http://www.mcah.columbia.edu/dbcourses/publicportfolio.cgi?view=1845>

Freer and Sackler Galleries. Smithsonian Institution

<http://www.asia.si.edu/>

Gobierno chino:

www.gov.cn,

International Centre for Chinese Heritage and Archaeology (ICCHA) [University College London y Peking University]

http://www.ucl.ac.uk/archaeology/china-eurolink/projects_detail.php?proj=38

MIHO MUSEUM.

<http://miho.jp/spanish/collect/collect.htm>

Museum of Fine Arts, Boston

www.mfa.org

The Museum of Oriental Ceramics, Osaka

<http://www.moco.or.jp/en/colle/index.html>

The Metropolitan Museum of Art, 2000-.

http://www.metmuseum.org/toah/ho/05/eac/ho_1992.165.21.htm (October 2006).

Seattle Art Museum

<http://www.seattleartmuseum.org>

Seminar für Orientalische Archäologie und Kunstgeschichte, Universität Halle (Pages hosted at).

Discussion of mural paintings from Central Asian archaeological site of Afrasiab, the former Sogdian city of Samargand.

<http://www.orientarch.uni-halle.de/ca/afras/text/nmodels2.htm>

Southeast University, China

www.seu.edu.cn

Photos by Gary L. Todd, Ph.D., Professor of History, Sias International University, Xinzheng, China.

<http://images.google.es/imgres?imgurl=http://lh3.google.com/HUr9HicI7Yk/RIuZRpEipUI/AAAAAABYw/ZRpWhGkpCa0/s800/chariot%2B4.JPG&imgrefurl=http://picasaweb.google.com/lh/photo/ApCVQvmrHTQ9c3-GKDAGDA&h=600&w=800&sz=74&hl=es&start=1&um=1&tbnid=Swy-hmRydjTm3M:&tbnh=107&tbnw=143&prev=/images%3Fq%3D%2Bchariots%2Bshang%2Bwu%2Bding%2Bsvnum%3D10%2Bum%3D1%2Bhl%3Des%2Bsa%3DN>

University of British Columbia

www.china.arts.ubc.ca/artcourses/htm

Silk Road Seattle. The Simpson Center for the Humanities. University of Washington.

<http://depts.washington.edu/silkroad/index.html>

<http://www.washington.edu/>

Bases de datos

- CISNE: Catálogo de la Universidad Complutense de Madrid.
- Bases de Datos Bibliográficas del CSIC: Sumarios ISOC de Ciencias Sociales y Humanidades.
- IEDCYT Instituto de Estudios Documentales sobre Ciencia y Tecnología del CSIC.
- JSTOR sistema de archivo en línea de publicaciones académicas.
- TESEO: base de datos de tesis doctorales desde 1975. Ministerio de Ciencia e Innovación.
- COMPLUDOC: base de datos de artículos de revistas. Universidad Complutense de Madrid.
- CIDE Centro de Investigación y Documentación Educativa. Ministerio de Educación, Política Social y Deporte.
- REDINED. Red de Bases de Datos del Ministerio de Educación, Política Social y Deporte.
- CURRENT CONTENTS: base de datos multidisciplinar sobre artículos de revistas científicas de la Biblioteca Europea.
- ERIC: (Education Resources Information Center) base de datos (Biblioteca Digital) patrocinada por el Institute of Education Sciences (IES) perteneciente al U.S. Department of Education.

4. Bibliografía por capítulos.

Capítulo I

- BANKS, Barbara:** *The Magical Powers of the Horse as Revealed in the Archaeological Explorations of Early China*. Ph.D. diss., University of Chicago, Dep. of Art, diciembre 1989.
- BARY, Theodore de y BLOOM, Irene:** *Sources of Chinese Tradition. Vol I. From Earliest times to 1600*. New York, Columbia University Press, 1960, rev. 1999.
- BENN, Charles:** *"Religious Aspects of Emperor Hsüan-tsung's Taoist Ideology"* en **CHAPPELL, David W. (ed):** *Buddhist and Taoist Practice in Medieval Chinese Society*. Buddhist and Taoist Studies 2. Honolulu: University of Hawaii Press, 1987, pp. 127 – 145.
- BUCKENS, Fernand:** *«Les antiquités funéraires du Honan Central et la conception de l'âme dans la Chine primitive»*. *Mélanges chinois et bouddhiques*, nº 8 (1946 – 47).
- BROWN, Miranda:** *"Did the Early Chinese Preserve Corpses? A Reconsideration of Elite Conceptions of Dead"*. *Journal of East Asian Archaeology* vol. 4, nº 1. Junio 2002. Brill Academic Publishers, pp. 201-223.
- CAMPBELL, Joseph:** *Las Máscaras de Dios: Mitología Oriental*. Tomo II. Madrid: Alianza Editorial, 1991. [1ª ed. 1962].
- CANNADINE, David y PRICE, Simon (eds.):** *Rituals of Royalty, Power and Ceremonial in Traditional Societies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987
- CEDZICH, Angelika:** *"Ghosts and Demons, Law and Order: Grave Quelling Texts and Early Taoist Liturgy"* *Taoist Resources*, 4, nº 2, 1993.
- CHANG, K. C.:**
 ____ *Art, myth and ritual. The path to political authority in Ancient China*. Harvard University Press. Massachusetts and London, 1983.
 ____ *Shang Civilisation*. New Haven: Yale University Press, 1980.
- CH'EN, Kenneth:** *Buddhism in China, A Historical Survey*. New Jersey: Princeton University Press, 1973.
- COHEN, Alvin P.:** *"Tales of vengeful Souls"* *Variétés Sinologiques* nº 68, 1982.
- CULLEN, Christopher:** *Astronomy and mathematics in Ancient China: The Zhou Bi Suan Jing*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996

Bibliografía

- DIEN, Albert E.:** *Six Dynasties Civilisation*. Yale University Press, 2007.
- _____. "*Chinese beliefs in the Afterworld*". *The Quest For Eternity. Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China*. San Francisco. Chronicle Books LLC, 1987. pp. 1 – 15.
- _____. "*The 'Yuan-hun chih' (Account of Ghosts with Grievances): A sixth-Century Collection of Stories*". *Wen-lin: Studies on the Chinese Humanities*. Tse-Tsung Chou (ed), Madison: University of Wisconsin Press, 1968, pp. 211-218.
- DORE, Henri.** *Summaire historique du Bouddhisme*. Columbus, GA: Garland Publishing, Incorporated, 1980.
- DUDBRIDGE, Glen:** *Religious Experience and Lay Society in T'ang China. A reading of Tai Fu's Kuang-I chi*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- EBREY, Patricia Buckley:** *Confucianism and Family Rituals in Imperial China, A Social History of Writing About Rites*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- _____. **& GREGORY, Peter N (eds.):** *Religion and Society in Tang and Sung China*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1993.
- ECKFELD, Tonja:** *Imperial Tombs in Tang China, 618 – 907. The politics of Paradise*. USA y Canada: RoutledgeCurzon, 2005.
- FONG, Mary H.:** "*Antecedents of Sui-Tang Burial Practices in Shaanxi*". *Artibus Asiae*. vol. 51, nº 3/4, 1991;
- FORKE, Alfred:** *Lun-Heng: Philosophical Essays of Wang Ch' u*. New York: Paragon, 1962.
- GERNET, Jacques; VERELLEN, Franciscus.** *Buddhism in Chinese Society: An Economic History from the Fifth to the Tenth Centuries*. New York: Columbia University Press, 1998.
- GRAHAM, A.C.:** *Disputers of the Tao: Philosophical Argument in Ancient China*. Illinois: Lasalle, 1989
- GREGORY, Peter N & EBREY, PatriciaB.:** *Religion and Society in Tang and Sung China*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1993.
- GROOT, J.J.M de.:**
- _____. *Religious System of China*. 6 vols. Reeditado en Taipei, Ch'eng-Wen Publishing Company, 1972.
- _____. *Religión in China*. Reeditado por Kessinger Publishing, 2003.
- HARPER, Donald:** "*A Chinese demonography of the Third Century B.C.*". *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 45, nº 2 (1985).
- HENTZE, C.:** *Les Figurines de la céramique funéraire, matériaux pour l'étude des croyances et du folklore de la Chine ancienne*. Dresde: Avalun Verlag, 1928. t.I,II.
- KEIGHTLEY, David N.:** "*The Quest for Eternity in Ancient China: The Dead, Their Gifts, Their Names.*". *Ancient Mortuary Traditions of China: Papers on Chinese Ceramic funerary Sculptures*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991, pp. 12-24.
- _____. "*The Religious Commitment: Shang Theology and the Genesis of Chinese Political Culture*". *History of Religion* 17, nº 3-4, 1978.
- KIESCHNICK, John.** *The impact of Buddhism on Chinese material culture*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

- LAI, Guolong:** *"The Diagram of the Mourning System from Mawangdui"*. Early China, Annual journal of the Society for the study of Early China and the Institute of East Asian Studies, University of California, Berkeley. Vol. 28. 2003, pp. 43 – 99.
- LAI, Wahlen:** *"Beyond the Debate on the 'Immortality of the Soul': Recovering an Essay by Shen Yueh"* Journal of Oriental Studies, 19, (1981), pp. 138-157.
- LEGGE, James:** The Chinese Classics. 5 Vols. Oxford: Clarendon Press, 1893-95. [1ª ed. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1979].
 ____ (tr.): Li Chi: The Record of Ritual. New York: New Hyde Park, NY, 1967
- LI, Liu:** *"Ancestor Worship: An Archaeological Investigation of Ritual Activities in Neolithic North China"*. Journal of East Asian Archaeology. Vol 2. nº 1-2. 2000. Brill Academia Publishers. Pp. 129 – 164.
- LIEBENTHAL, Walter:** *"The Immortality of the Soul in Chinese Thought"* Monumenta Nipónica 8, (1952), pp. 327-397.
- LIU, Cary Y. y BENINGSON, Susan L.:** *"Recarving China's Past, and 'Brilliant Artefacts' from Shandong"*. Oriental Studies, vol. 36, nº 2. Marzo 2005, pp. 72-81.
- Liji: traducido al francés por **S. COUVREUR**, 2 vols, Ho Kien Fu, 1913.
- LOEWE, Michael:** Divination, Mythology and Monarchy in Han China. :University of Cambridge Oriental Publications, 1994.
 ____ Faith, Myth and Reason in Han China. Indianapolis, Hackett Publishing Company, Inc., 2005. [1ª ed. Allen & Unwin, Cambridge, 1982].
 ____ Ways to Paradise: the Chinese Quest for Eternity, London: Allen & Unwin, 1979.
 ____ *"The imperial way of death in Han China"*. McDERMOTT, Joseph P. (ed): State and Court Ritual in China. Cambridge: Cambridge University Press, 1999
- MAJOR, John:** Heaven and Earth in Early Han Thought: Chapters Three, Four and Five of the Huainanzi, Albany: State University of New York Press, 1991.
- McDERMOTT, Joseph P. (ed):** State and Court Ritual in China. Cambridge: Cambridge University Press, 1999
- McMULLEN, David:** *"The Dead Rites of Tang Daizong"* en McDERMOTT, Joseph P. (ed): State and Court Ritual in China. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 150-196.
- MASPERO, Henri:** China in Antiquity Amherst: University of Massachusetts Press, 1978.
- NICKERSON, Peter:** *"The Great Petition for Sepulchral Plaints"* BOKENKAMP y NICKERSON: Early Daoist Scriptures Berkeley, University of California Press, 1997, pp. 230-260
- PACHOW, W.** Chinese Buddhism: aspects of interaction and reinterpretation. (contr. Needham, Joseph). Lanham, MD: University Press of America, 1980.
- RAWSON, Jessica:** Ancient China. Art and Archaeology. New York [etc]: Harper & Row [etc], 1980.
 ____ *"Ancient Chinese ritual as seen in the material record"*. McDERMOTT, Joseph P. (ed): State and Court Ritual in China. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
 ____ *"Commanding the Spirits: Control through Bronze and Jade"*. Oriental Studies. Vol.29, nº 2. Febrero 1998, pp. 33-45.

Bibliografía

- SCHWARZ, Benjamin:** The World of Thought in Ancient China. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- SEIDEL, Anna:** *"Tokens of Immortality in Han Graves"* Numen 29 (1982).
- SOMMER, Deborah (ed):** Chinese Religion. An Anthology of Sources. USA: Oxford University Press, 1995.
- TEISER, Stephen F.:** *"Having Once Died and Returned to Life": Representations of Hell in Medieval China*. Harvard Journal of Asiatic Studies. Vol 48, nº 2, Dic. 1988, pp. 433-464.
- THOMPSON, Laurence G.:** Chinese Religion: an introduction, Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, 1996, 5ª ed.
- WATSON, Burton:** The complete works on Chuang Tzu. New York: Columbia University Press, 1968.
____ Early Chinese Literature. Nueva York: Columbia University Press, 1962.
- WECHSLER, Howard J.:** Offerings of Jade and Silk, Ritual and Symbol in the legitimization of the Tang Dynasty. New Haven, CT and London: Yale University Press, 1985.
- WEINSTEIN, Stanley.** Buddhism under the T'ang. New York: Cambridge University Press, 1987.
- WRIGHT, Arthur F.:** Buddhism in Chinese History. Stanford, CA: Stanford University Press, 1959.
____ Studies in Chinese Buddhism. New Haven, CT: Yale University Press, 1990.
- YANG, C. K.:** Religion in Chinese Society: A Study of Contemporary Social Functions of Religion and Some of Their Historical Factors. California, Berkeley, 1961.
- Yili: traducido al inglés por **John STEELE**, 2 vol, London, Probsthain, 1917.
- YU, Ying-Shih:** *"New Evidence on the Early Chinese Conception of Afterlife – A Review Article"* Journal of Asian Studies. 41, nº 1 (Noviembre 1981).
____ *"Life and immortality in the mind of Han China"*. Harvard Journal of Asiatic Studies, vol. 25, (1964-1965), pp. 80– 122.
____ *"O Soul, Come Back! A Study in The Changing Conceptions of The Soul and Afterlife in Pre-Buddhist China"*. Harvard Journal of Asiatic Studies, vol. 47, Nº 2, (Dic., 1987), pp. 365 – 395.
- ZHONGSHU, Wang:** Han Civilisation, New Haven, Yale University Press, 1982
- Zhouli: traducido al francés por **Edouard BIOT**, 2 vols. Paris, 1851.
- ZUCHER, E.** The Buddhist conquest of China: the spread and adaptation of Buddhism in Early Medieval China. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, Incorporated, 1973.

Capítulo II

- CERVERA FERNANDEZ, Isabel:** *"Entre lo real y lo semejante"* en Guerreros de Xian. Tesoros de las dinastías Qin y Han. Barcelona: Forum Barcelona 2004: Lunweg, D.L. 2004.
- CHANG, K. C.:** The Archaeology of Ancient China. 3ª ed. rev. New Haven: Yale University Press, 1977.

- _____. Art, myth and ritual. The path to political authority in Ancient China. Harvard University Press. Massachusetts and London, 1983.
- _____. Shang Civilisation. New Haven: Yale University Press, 1980.
- DOAR, Bruce Gordon:** "Book Review: *Reporting with Hindsight. Hunan-sheng Bowuguan (Hunan Provincial Museum) and Hunan-sheng Wenwu Kaogu Yanjiusuo (Hunan Provincial Cultural Relics and Archaeology Institute), Changsha Mawangdui er, san hao Han mu (The Number 2 and Number 3 Han Tombs at Mawangdui, Changsha),* vol. 1, *Tianye kaogu fajue baogao (Report on the archaeological field excavation)*, Beijing: Wenwu Chubanshe (Cultural Relics Publishing House), July 2004", en China Heritage Newsletter, Nº 2, (Jun 2005)
- ECKFELD, Tonia:** Imperial Tombs in Tang China, 618 – 907. The politics of Paradise. USA y Canada: RoutledgeCurzon, 2005.
- ERIKSON, Susan N.:** "Eastern Han Dynasty Cliff Tombs of Santai Xian, Sichuan Province". Journal of East Asian Archaeology. Vol 5. Issue 1 – 4, 2003. Pp. 401 – 469. Brill Academic Publishers.
- FONG, Mary H.:** "Antecedents of Sui-Tang Burial Practices in Shaanxi" Artibus Asiae. vol. 51, nº 3/4, 1991; pp. 147-198.
- _____. "Four Chinese Royal Tombs of the Early Eighth Century" Artibus Asiae, Vol. 35, nº 4, 1973, pp. 307-334.
- _____. "Tang Tomb Murals Reviewed in the Light of Tang Texts on Painting," Artibus Asiae, vol. 45, nº 1 (1984), pp. 35-72.
- FU TIANCHOU (ed):** The Underground Terracotta Army of Emperor Qin Shi Huang. Beijing: New World Press, 1988. (1ª ed. 1985). GONZÁLEZ GARCÍA, Pastora: China. Grandes Civilizaciones de la Humanidad, vol. IV. Madrid, G.R.U.P.O., S.A., 1998.
- HAN, Zhongmin:** A Journey through Ancient China: from the Neolithic to the Ming. London: Muller, Blond & White, 1985.
- JAMES, Jean M.:** "Pictorial Bricks of the Han Dynasty in the Art Institute of Chicago". Orientations. Vol.24, nº6. Junio 1993, pp 69-71.
- KERR, Rose (ed), WILSON, Verity y CLUNAS, Craig:** Chinese Art and Design. The T. T. Tsui Gallery of Chinese Art. London: Trustees of the Victoria and Albert Museum, 1991.
- LEDDEROSE, Lothard:** Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art. Princeton: University of Princeton Press, 2000.
- LIM, Lucy (ed):** Stories from China's Past.. Han Dynasty Pictorial Tomb Reliefs and Archaeological Objects from Sichuan Province, People's Republic of China. San Francisco: Chinese Culture Center of San Francisco, 1987
- NEEDHAM, Joseph:** *Chemistry and Chemical Technology*, vol. 5. Science and Civilisation of China, Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- PALUDAN, Ann:** Chinese Sculpture. A Great Tradition. Chicago: Serindia Publications Inc. 2006.
- _____. The Chinese Spirit Road. The Classical Tradition of Stone Tomb Statuary. New Haven, CT and London: Yale University Press, 1991
- THORP, Robert L.:** "Mountain Tombs and Jade Burial Suits: Preparations for Eternity in the Western Han" en KUWAYAMA, George. ed: Ancient Mortuary Traditions of China: Papers on Chinese Ceramic funerary Sculptures. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991, pp. 26-39.

Bibliografía

- _____. "*The Qin and Han Imperial Tombs and the Development of Mortuary Architecture*". *The Quest for Eternity: Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China*. San Francisco: Chronicle Books LLC, 1987.
- _____. "Architectural Principles in Early imperial China: Structural Problems and Their Solution". *The Art Bulletin*. Vol 68. Nº 3. Septiembre 1986. Pp. 360 – 378.
- _____. y BOWER: *Spirit and Ritual: The Morse Collection of Ancient Chinese Art*, The Metropolitan Museum of Art: New York, 1982
- YANG, Hsien-yi y YANG, Gladys:** *Selections from Records of the Historian by Szuma Chien*. Beijing: Foreign Languages Press, 1979.
- ZHANG, Juwen. tr.:** *A Translation of the Ancient Chinese 'The Book of Burial (Zang Shu)' by Guo Pu (276-324)*. New York, Edwin Mellen Press, 2004. Serie chinese studies nº 34
- ZHEWEN, Luo:** *China's Imperial Tombs and Mausoleums*. Beijing: Foreign Languages Press, 1993

Capítulo III

- BERGER, Patricia:** "*Body Doubles: Sculpture for the Afterlife*". *Oriental Art*. Vol.29, nº2. Febrero 1998, pp 46 – 53.
- BOWER, Virginia L.:**
- _____. *From Court to Caravan. Chinese Tomb Sculptures from the Collection of Anthony M. Salomon*. Robert D. MOWRY (ed). Cambridge: Harvard University Art Museums, 2002.
- _____. "*Two Masterworks of Tang Ceramic Sculpture*". *Oriental Art*. Vol.24, nº6. Junio 1993, pp 72 – 77.
- BOWER y THORP:** *Spirit and Ritual: The Morse Collection of Ancient Chinese Art*. The Metropolitan Museum of Art: New York, 1982
- CERVERA FERNANDEZ, Isabel:** "Entre lo real y lo semejante" en *Guerreros de Xian. Tesoros de las dinastías Qin y Han*. Barcelona: Forum Barcelona 2004: Lunwerg, D.L. 2004.
- CHAVANNES, Édouard:** "*Le Cycle Turc des Douze Animaux*". *T'oung Pao*, ser. 2, vol. 7 (1907), pp. 51-122.
- CHRISTY, Anita:** "*Articles of the Spirit. The Schloss Collection of Chinese Tomb Sculpture*". *Oriental Art*. Vol.19, nº 8. Agosto 1988, pp. 44-49.
- CHANG, K. C.:** "*The Animal in Shang and Chou Art*". *Harvard Journal of Asiatic Studies*. Nº41 (1981), pp. 527-554.
- DESROCHES, Jean-Paul:** *Compagnons d'Eternité. Homage à Robert Rousset*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1997.
- DESROCHES, Jean-Paul y REY, Marie-Catherine:** *Chine: des chevaux et des homes. Donation Jacques Polain*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995
- DIEN, Albert E:** "*Armor in China before the Tang Dynasty*". *Journal of East Asian Archaeology*. Vol 2, nº 3-4, Septiembre 2000.
- _____. "*A New Look at the Xianbei and their Impact on Chinese Culture*". *Ancient Mortuary Traditions of China: Papers on Chinese Ceramic funerary Sculptures*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991, pp. 40-59.
- _____. "*A Study of Early Chinese Armor*". *Artibus Asiae* 43, nº 1-2 (1981-82).

- EBREY, Patricia B.:** Women and the Family in Chinese History. London & New York: Routledge, 2003.
- EBREY, Patricia & GREGORY, Peter N.:** Religion and Society in Tang and Sung China. Honolulu: University of Hawaii Press, 1993.
- FAIRBANK, Wilma:** *"The Offering Shrines of 'Wu Liang tz'u'"*. Harvard Journal of Asiatic Studies, nº6 (1941), pp 1-36.
- FIELD, Stephen L. tr:** The Zangshu, or Book of Burial by Guo Pu (276 – 324).
© Mayo del 2003. Recurso electrónico: http://www.fengshuigate.com/zangshu.html#_ftn2.
- FONG, Mary H.:** *"Tomb-Guardian Figurines: Their Evolution and Iconography"*. KUWAYAMA(ed): Ancient Mortuary Traditions of China: Papers on Chinese Ceramic funerary Sculptures. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991. pp 84-105.
- FU TIANCHOU (ed):** The Underground Terracotta Army of Emperor Qin Shi Huang. Beijing: New World Press, 1988. (1ª ed. 1985). GONZÁLEZ GARCÍA, Pastora: China. Grandes Civilizaciones de la Humanidad, vol. IV. Madrid, G.R.U.P.O., S.A., 1998.
- HESSLER, Peter:** *"Rising to life: treasures of Ancient China"*. National Geographic Magazine. 2001.10, pp 48-67
- HO, Judy Chungwa:** *"Art and Context: Chinese Ceramic Sculpture"*. Orientations. Vol. 20, nº 11. Noviembre 1989, pp. 62-69.
____ *"The Twelve Calendrical Animals in Tang Tombs"*. Ancient Mortuary Traditions of China: Papers on Chinese Ceramic funerary Sculptures. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991, pp. 60-83.
- KESNER, Ladislav:** *"Likeness of No One: (Re)presenting the First Emperor's Army"*. The Art Bulletin. Vol 77, nº1, Mar.1995, pp. 115-132.
- KUWAYAMA, George:** *"Sculptural Development of Funerary Figures"*. The Quest for Eternity: Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China. San Francisco: Chronicle Books LLC, 1987.
- LIM, Lucy (ed):** Stories from China's Past.. Han Dynasty Pictorial Tomb Reliefs and Archaeological Objects from Sichuan Province, People's Republic of China.
San Francisco: Chinese Culture Center of San Francisco, 1987
- LIU, Cary Y. y BENINGSON, Susan L.:** *"Recarving China's Past, and 'Brilliant Artefacts' from Shandong"*. Orientations, vol. 36, nº 2. Marzo 2005, pp. 72-81.
- LOEWE, Michael:** *"Man and Beast, the Hybrid in Early Chinese Art and Literature"*. Numen, 25, vol 2, 1978, pp 97-117.
- MAHLER, Jane Gaston:** Westerners among the Figurines of the T'ang Dynasty of China. Serie orientale Roma; vol.20. Roma: Instituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1959.
- MIZUNO SEIICHI:** Chinese Stone Sculpture. Tokyo: Mayuyama & Co. 1950.
____ *"Some Wooden Figures from Changsha, Hunan"*. Toho Gakuho, nº 8, 1937.
- MOZI:** Política del amor universal. Madrid: Tecnos, 2002.
- PALUDAN, Ann:** Chinese Sculpture. A Great Tradition. Chicago: Serindia Publications Inc. 2006.
____ Chinese Tomb Figurines. Hong Kong: Oxford University Press, 1994.

Bibliografía

- PARKER, Jeannie: *"Chinese Stone Tomb Sculptures in the Royal Ontario Museum"*. Orientations. Vol. 19, nº 8. Agosto 1988, pp. 50-53.
- POWERS, Martin: *"Hybrid Omens and Public Issues in Early Imperial China"*. Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities, nº 55, 1983, pp 1-55.
- *"Social values and aesthetic choices in Han dynasty Sichuan"*, en Lim: Stories from China's Past. San Francisco, 1987.
- RAWSON, Jessica: *"Thinking in Pictures: Tomb Figures in the Chinese View of the Afterlife"*. The Oriental Ceramic Society. 1996-97, vol.61, pp. 19-37.
- SALMONY, Alfred: *Antler and Tongue: An Essay on Ancient Chinese Symbolism and Its Implication*. Ascona: Artibus Asiae Publishers, 1954.
- SAUSSURE, Léopold de: *"Le Cycle des Douze Animaux et le Symbolisme Cosmologique des Chinois"* Journal Asiatique, ser.II, nº 15 (1920), pp. 55-88.
- SCHAFER, Edgar H: *Pacing the Void: Tang Approaches to the Stars*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- *"Hunting Parks and Animal Enclosures in Ancient China"*. Journal of the Economic and Social History of the Orient, vol.II, 1968, pp 318-343.
- SCOTT, Hugh: *The Golden Age of Chinese Art. The Lively Tang Dynasty*. Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Company, Inc. 1967.
- SHATZMAN STEINHARDT, Nancy: *Chinese Imperial City Planning*. Honolulu: University of Hawai Press, 1990.
- TSIANG, Katherine R.: *"Changing Patterns of Divinity and Reform in the Late Northern Wei"*. The Art Bulletin. Vol 84, nº 2. Junio 2002. Pp 222-245.
- WANG RENBO: *"General Comments on Chinese Funerary Sculpture"*, KUWAYAMA, George. ed: *The Quest for Eternity: Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China*. San Francisco: Chronicle Books LLC, 1987.
- WATSON, Burton, tr: *The complete works on Chuang Tzu*. New York: Columbia University Press, 1968.
- WECHSLER, Howard J.: *Offerings of Jade and Silk, Ritual and Symbol in the legitimization of the Tang Dynasty*. New Haven, CT and London: Yale University Press, 1985
- WU, Hung: *"From Temple to Tomb: Ancient Chinese Art and Religion in Transition"*. Early China. Vol.13, 1988, pp 78-115.
- ZHONGYI, Yuan: *"Terra-cotta Warriors in Armour and Horses at the Tomb of Qin Shi Huang"*. Terra-cotta Warriors and Horses at the Tomb of Qin Shi Huang, the First Emperor of China. Compilación del Equipo Arqueológico del Mausoleo de Qin Shi Huang y el Museo de las Figuras Qin de Terracotta. Beijing: Cultural Relics Publishing House, 1987. (1ª ed. 1983).

Capítulo IV

- ACKER, William: *Some Tang and Pre-tang Texts on Chinese Painting*. 2 vols. Leiden: E.J. Brill, 1974.
- BANKS, Barbara: *The Magical Powers of the Horse as Revealed in the Archaeological Explorations of Early China*. Ph.D. diss., University of Chicago, Dep. of Art, diciembre 1989.

- BARBIERI-LOW, A. J.:** *"Wheeled vehicles in the Chinese Bronze Age (c. 2000-741 B.C.)"* Sino-Platonic Papers 99, 2000, pp. 1-97.
- BIALOSTOCKI, Jan:** Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes. Barcelona: barrel Editores, 1973.
- BIRRELL, Anne:** Chinese Mythology: An Introduction. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.
 ____ (tr.): The Classic of Mountains and Seas. London: Penguin Classics, 1999
- BÖKKÖNYI, Sándor:** The Przevalsky Horse. London: Souvenir Press, 1974.
- BOWER, Virginia L.:** *"Polo in Tang China: Sport and Art"*, Asian Art, vol 4, nº 1 (invierno 1991), pp. 23-45.
 ____ *"Two Masterworks of Tang Ceramic Sculpture"*, Oriental Art, Vol.24, nº6. Junio 1993, pp 72 – 77.
- CAHILL, Suzanne:** *"Night-Shining White: traces of a Tang Dynasty Horse in Two Media"*, T'ang Studies, nº 4, 1986, pp. 91-94.
- CAMPBELL, Joseph:** Las Máscaras de Dios: Mitología Oriental. Tomo II. Madrid: Alianza Editorial, 1991. [1ª ed. 1962].
- CHAVANNES, Édouard:** *"Le Cycle Turc des Douze Animaux"*, T'oung Pao, ser. 2, vol. 7 (1907), pp. 51-122.
- CHANG, K. C.:** *"The Animal in Shang and Chou Art"*, Harvard Journal of Asiatic Studies, Nº41 (1981), pp. 527-554.
- CHEVALIER, Jean:** Diccionario de los símbolos. Barcelona: Herder, 1986.
- CIRLOT, Juan Eduardo:** Diccionario de símbolos. Barcelona: Nueva colección Labor, 1985.
- COOKE, Bill:** *"The Horse in Chinese History"*, en cat. Exp. Imperial China. The Art of the Horse in Chinese History. Kentucky: Kentucky Horse Park, 2000; pp. 27-71.
- COOPER, Jean Campbell:** Diccionario de símbolos. Mexico D.F: Gustavo Gilis, 2000.
- COSMO, Nicola di:** Ancient China and Its Enemies: The Rise of Nomadic Power in East Asian History. Cambridge University Press, 2002.
- COURTOT-THIBAUT, Valérie (ed):** Le Petit Livre du Cheval en Chine. Lausanne: Caracole, 1989.
- CREEL, H. G.:** *"The Role of The Horse in Chinese History"*, The American Historical Review, Vol. 70, Nº 3, (Abr. 1965), pp. 647 – 672.
- DESROCHES, Jean-Paul:** Compagnons d'Éternité. Homage à Robert Rousset. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1997.
- DESROCHES, Jean-Paul y REY, Marie-Catherine:** Chine: des chevaux et des homes. Donation Jacques Polain. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995
- DOWNS, James F.:** *"The Origin and Spread of Riding in the Near East and Central Asia"*, American Anthropologist, LXIII, Diciembre 1961.
- ECKFELD, Tonia:** Imperial Tombs in Tang China, 618 – 907. The politics of Paradise. USA y Canada: RoutledgeCurzon, 2005.

Bibliografía

- EDWARDS, Richard: *Li Gonglin's copy of Wei Yan's 'Pasturing Horses'* "Artibus Asiae vol 53, nº ½, 1993; pp. 168-181+184-194
- ELIADE, Mircea: *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Mexico-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- FERNALD, Helen E.: *"The horses of T'ang T'ai Tsung and the stele of Yu"*. Journal of the American Oriental Society, vol. 55, Nº 4, (Dic., 1935), pp. 420 – 428.
- FONG, Mary H.: *"Antecedents of Sui-Tang Burial Practices in Shaanxi"* Artibus Asiae, vol. 51, nº 3/4, 1991; pp. 147-198.
____ *"Four Chinese Royal Tombs of the Early Eighth Century"* Artibus Asiae, Vol. 35, nº 4, 1973, pp. 307-334.
____ *"Tang Tomb Murals Reviewed in the Light of Tang Texts on Painting."* Artibus Asiae, vol. 45, nº 1 (1984), pp. 35-72.
- GOODRICH, Chauncey S.: *"Riding Astride and The Saddle in Ancient China"*, en Harvard Journal of Asiatic Studies, vol. 44, Nº 2, (Dic. 1984), pp. 279 – 305.
- GROSSATO, Alessandro: *El libro de los símbolos. Metamorfosis de lo Humano entre Oriente y Occidente*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1999.
- HARRIST Jr., Robert E.: *"The Horse in Chinese Painting"*. Cat. Exp. Power and Virtue. The Horse in Chinese Art. China Institute Gallery, New York, 1997; pp. 17-51.
____ *"The Legacy of Bole: Physiognomy and Horses in Chinese Painting"*. Artibus Asiae. Vol 57, nº ½. 1997, pp. 135-156.
- HAY, John: *"The Persistent Dragon (Lung)"* en The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History. Williard J. PETERSON (ed) et al. Hong Kong: Chinese University Press, 1985.
- HUA NIANLUN: *"The First Emperor's Chariot"*. China Reconstructs, vol 33, nº 4 (Abril 1984), pp 34-39.
- KRIS, Ernst: *Psychoanalytic Explorations in Art*. Nueva York: International Universities Press, 1952
- KROLL, Paul: *"The Dancing Horses of the Tang"*, T'oung Pao, LXVII, nº 3-5, 1981, pp. 240-269.
- LEE, Joseph J.: *Tu Fu's Art Criticism and Han Kan's Horse Painting*. Journal of the American Oriental Society, vol 90, nº 3, jul-sep. 1970, pp. 449-461
- LEE, Sherman E. y WAI-KAM HO: *"Jen Jen fa: Three Horses and Four Grooms"* The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, nº 48, 1961, pp. 66-71.
- LIN Ying: *Celestial Horses. The Apogee of Chinese Art and Civilisation*. Beijing: Foreign Languages Press, 2002.
- LIU, James T. C.: *"Polo and Cultural Change: From T'ang to Sung China"*. Harvard Journal of Asiatic Studies, vol. 45, Nº 1, (Jun., 1985), pp. 203 – 224.
- LOEWE, Michael: *Divination, Mythology and Monarchy in Han China*. :University of Cambridge Oriental Publications, 1994.
- LOEWE, SHAUGHNESSY et alt: *The Cambridge History of Ancient China. From the Origins of Civilization to 221 BC*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1999.

- LU, Liancheng: *"Chariot and horse burials in ancient China."* Antiquity 67, 1993, pp. 824-838
- MICHAELSON, Carol: *"The Thousand Li Horses".* Orientations. Vol.30, nº 9. Noviembre 1999, pp. 40-48.
- NEEDHAM, Joseph: *Science and Civilisation of China*, Cambridge; Cambridge University Press, 1974. Vol. 3: *Mathematics and the Sciences of the Heavens and the Earth*.
- OUYANG Ts' ai-wei: *"Restoring China's Past: The Funerary Chariots of Ch' in Shih Huang Ti".* Arts of Asia, vol 14, nº 3 (1984), pp. 131-134.
- PASCUAL, Álvaro y SERRANO, Alfonso: Diccionario de símbolos. Madrid: Libsa, 2003.
- PIGGOTT, Stuart. *Chinese chariotry: an outsider's view*. Arts of the Eurasian steppelands, P. Denwood (Ed.): London, Percival David Foundation of Chinese Art, School of Oriental and African Studies. *Colloquies on Art & Archaeology in Asia* 7. 1978, pp. 32-51.
- RANITZSCH, Karl Heinz: The Army of Tang China. Stockport: Montvert Publications, 1995.
- ROTOURS, R. des (tr.): Traité des fonctionnaires et traité de l'armée. Traducidos de la Nueva Historia de los Tang. Leyden: Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Chinoises, VI, 1947-48;
- SCHAFER, Edward H: The Golden Peaches of Samarkand: A Study of T'ang Exotics. Berkeley: University of California Press, 1963.
- _____. Pacing the Void: T'ang Approaches to the Stars. Berkeley: University of California Press, 1977.
- _____. *"Falconry in T'ang Times"*. T'oung Pao, vol. 46, 1958, nº 1-5, pp. 293-338.
- _____. *"Hunting Parks and Animal Enclosures in Ancient China"*. Journal of the Economic and Social History of the Orient, vol.II, 1968, pp 318-343.
- SHAUGHNESSY, Edgard: *"Historical Perspectives on The Introduction of The Chariot Into China"*, Harvard Journal of Asiatic Studies, Vol. 48, No. 1 (Jun., 1988), pp. 189-237
- SPRING, Madeline K.: *"Animal Allegories in T'ang China"*. American Oriental Series, vol 76. New Haven: American Oriental Society, 1993.
- STRASSBERG, Richard E.: A Chinese Bestiary: Strange Creatures from the Guideways Through Mountains and Seas California: University of California Press, 2002.
- SWART, P. y TILL, B.D.: *"Bronze Carriages from the Tomb of China's First Emperor"*. Archaeology, vol 37, nº 6, (Nov-Dic. 1984), pp. 18-25.
- WALEY, Arthur: *"The Heavenly Horses of Fergana: A New View"*. History Today. Febrero, 1955.
- WALTHAM, Clae: Chiang-tzu: Genius of the absurd. Arranged from the work of James Legge. New York: Ace Books, 1971,
- WILHELM y BAYERS: The I ching or Book of Changes. Princeton: University of Princeton Press, 1967,
- WILLIS, Roy (ed): Mitología del mundo. Köln: Evergreen, Taschen, 2006.
- WILLIAMS, C. A. S.: Outlines of Chinese symbolism & art motives. An alphabetical compendium of antique legends and beliefs, as reflected in the manners and customs of the Chinese. New York: Dover Publications, Inc., 1976.

XU YUANZHOU (tr): 300 Tang Poems: a New Translation. Hong Kong: Commercial Press, 1987.

YANG XIANYI y YANG, Gladys (tr): Tang Dynasty Stories. Beijing: Panda Books. Chinese Literature Press, 1997 (1ª ed. 1986).

ZHOU XIUQIN: "*Emperor Taizong and His Six Horses*". Orientations. Vol.32, nº2. Febrero 2001, pp. 40-46.

Capítulo V

ACKER, William: Some Tang and Pre-tang Texts on Chinese Painting. 2 vols. Leiden: E.J. Brill, 1974.

BANKS, Barbara: The Magical Powers of the Horse as Revealed in the Archaeological Explorations of Early China. Ph.D. diss., University of Chicago, Dep. of Art, diciembre 1989.

BELTRÁN, José María: Ganado Caballar. Barcelona-Madrid: Salvat Editores, 1954.

BIRKS, Tony: Guía Completa del Ceramista. Barcelona: Blume, 1995.

BOISSELIER, J.: "*Notes sur une statuette funéraire Tang*". Artibus Asiae, vol 24, nº 1, 1961

COOPER, Emmanuel: Cerámica. Barcelona, Instituto Parramón, 1978

DIEN: Albert E.: "*The Stirrup and Its Effect on Chinese Military History*". Ars Orientalis, nº 16, 1986, pp. 33-56.

FONG, Mary H.: "*Four Chinese Royal Tombs of the Early Eighth Century*". Artibus Asiae, Vol. 35, nº 4, 1973, pp. 307-334.

GOODRICH, Chauncey S.: "*Riding Astride and The Saddle in Ancient China*", en Harvard Journal of Asiatic Studies, vol. 44, Nº 2, (Dic. 1984), pp. 279 – 305.

HARRIST Jr., Robert E.: "*The Horse in Chinese Painting*". Cat. Exp. Power and Virtue. The Horse in Chinese Art. China Institute Gallery, New York, 1997; pp. 17-51.

____: "*The Legacy of Bole: Physiognomy and Horses in Chinese Painting*". Artibus Asiae. Vol 57, nº ½. 1997, pp. 135-156.

HE LI: Chinese Ceramics. The New Standard Guide. London, Thames & Hudson, 1996.

HENTZE, C.: Les Figurines de la céramique funéraire, matériaux pour l'étude des croyances et du folklore de la Chine ancienne. Dresde: Avalun Verlag, 1928. I,II.

HO, Judy Chungwa: "*Art and Context: Chinese Ceramic Sculpture*". Orientations. Vol. 20, nº 11. Noviembre 1989, pp. 62-69.

JAFFE, Irma B.: "*The Flying Gallop: East and West*". The Art Bulletin, vol 65, nº 2, (Jun. 1983), pp. 183 – 200.

KESNER, Ladislav: "*Likeness of No One: (Re)presenting the First Emperor's Army*". The Art Bulletin. Vol 77, nº1, Mar.1995, pp. 115-132.

- KUWAYAMA, George:** *"Sculptural Development of Funerary Figures". The Quest for Eternity: Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China.* San Francisco: Chronicle Books LLC, 1987.
- LEDDEROSE, Lothard:** *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art.* Princeton: University of Princeton Press, 2000.
- LEE, Joseph J.:** *Tu Fu's Art Criticism and Han Kan's Horse Painting.* *Journal of the American Oriental Society*, vol 90, nº 3, jul-sep. 1970, pp. 449-461
- LIN Ying:** *Celestial Horses. The Apogee of Chinese Art and Civilisation.* Beijing: Foreign Languages Press, 2002.
- LIN YUTANG:** *Teoría china del arte.* Buenos Aires: Editorial sudamericana, 1968.
- MEDLEY, Margaret:** *The Chinese Potter. A Practical History of Chinese Ceramics.* London: Phaidon Press Limited, 1998 (1ª ed. 1976).
- _____. *Tang Pottery and Porcelain.* London: Faber and Faber, 1981.
- MUNAKATA, Kiyohiko:** *"Ching Hao's Pi-fa-chi: A Note on the Art of Brush".* *Artibus Asiae. Supplementum*, vol. 31, 1974, pp. 1-56.
- MUNSTERBERG, H. & M.:** *World ceramics. From Prehistoric to Modern Times.* New York: Penguin Studio Books, 1998.
- NELSON, Glenn C.:** *Ceramics. A Potter's Handbook.* New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.; 1960, 1966
- OBRINGER, Frédéric:** *"Hippiatrie et hippologie traditionnelles: histoire et pratique".* *Le Petit Livre du Cheval en Chine.* Lausanne: Caracole, 1989.
- PEARLSTEIN, Elinor:** *The Chinese Collections at The Art Institute of Chicago: Foundations of Scholarly Taste.* *Orientations.* Vol. 24, nº 6, Junio 1993, pp.36-47.
- PRODAN, Mario:** *The Art of the T'ang Potter.* London: Thames & Hudson, 1960.
- SAUREL, Etienne:** *El Caballo. Enciclopedia de la equitación y de los deportes hípicas.* Barcelona-Madrid: Editorial Noguer, 1976.
- SILBERGELD, Jerome:** *"In Praise of Government: Chao Yung's Painting, Noble Steeds, and late Yuan Politics".* *Artibus Asiae*, vol 43, nº 3, 1985, pp. 159-202.
- SPRING, Madeline K.:** *"Animal Allegories in T'ang China".* *American Oriental Series*, vol 76. New Haven: American Oriental Society, 1993.
- _____. *"Fabulous Horses and Worthy Scholars in Ninth-Century China".* *T'oung Pao*, vol. 74, 1988, nº 4-5, pp. 173-210.
- TREGEAR, Mary y VANKER, Shelagh:** *Tesoros artísticos en China.* Madrid: Anaya Grandes Obras, 1993
- VANKER, S.J.:** *Chinese pottery and porcelain. From Prehistory to the present.* London: British Museum Press, 1991.
- WATSON, William:** *La céramique Tang et Liao.* Fribourg: Office du Livre, 1984.
- WILLEMEN, Charles:** *"The Stanza of the Six Rules of Painting"* en LIN Ying: *Celestial Horses. The Apogee of Chinese Art and Civilisation.* Beijing: Foreign Languages Press, 2002, pp. 249-254.

Bibliografía

WOOD, Nigel: Chinese Glazes: Their Origins, Chemistry and Recreation. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.

WU Yongqi, ZHANG Tinghao, Michael PETZET, Erwin EMMERLING, Catharina BLAENDSOLF (eds.): The Polychromy of Antique Sculptures and the Terracotta Army of the First Chinese Emperor. Arbeitsheft III des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, 2001.

ZHOU Xun y GAO Chunming: Le Costume chinois. Fribourg: Office du Livre, 1985.

Anexo I

Concordancia de las romanizaciones
Pinyin y Wade-Giles.

Según el orden alfabético de la romanización Pinyin.

PINYIN	WADE	PINYIN	WADE	PINYIN	WADE	PINYIN	WADE
a	a	chou	ch'ou	en	en	hong	hung
ai	ai	chu	ch'u	er	erh	hou	hou
an	an	chua	ch'ua	fa	fa	hu	hu
ang	ang	chuai	ch'uai	fan	fan	hua	hua
ao	ao	chuan	ch'uan	fang	fang	huai	huai
ba	pa	chuang	ch'uang	fei	fei	huan	huan
bai	pai	chui	ch'ui	fen	fen	huang	huang
ban	pan	chun	ch'un	feng	feng	hui	hui
bang	pang	chuo	ch'o	fo	fo	hun	hun
bao	pao	ci	tz'u	fou	fou	huo	huo
bei	pei	cong	ts'ung	fu	fu	ji	chi
ben	pen	cou	ts'ou	ga	ka	jia	chia
beng	peng	cu	ts'u	gai	kai	jian	chien
bi	pi	cuan	ts'uan	gan	kan	jiang	chiang
bian	pien	cui	ts'ui	gang	kang	jiao	chiao
biao	piao	cun	ts'un	gao	kao	jie	chieh
bie	pieh	cuo	ts'o	ge	ke(ko)	jin	chin
bin	pin	da	te	gei	kei	jing	ching
bing	ping	dai	tai	gen	ken	jiong	chiung
bo	po	dan	tan	geng	keng	jiu	chiu
bu	pu	dang	tang	gong	kung	ju	chü
ca	ts'a	dao	tao	gou	kou	juan	chüan
cai	ts'ai	de	ta	gu	ku	jue	chüeh
can	ts'an	deng	teng	gua	kua	jun	chün
cang	ts'ang	di	ti	guai	kuai	ka	k'a
cao	ts'ao	dian	tien	guan	kuan	kai	k'ai
ce	ts'e	diao	tiao	guang	kuang	kan	k'an
cen	ts'en	die	tieh	gui	kuei	kang	k'ang
ceng	ts'eng	ding	ting	gun	kun	kao	k'ao
cha	ch'a	diu	tiu	guo	kuo	ke	k'e(k'o)
chai	ch'ai	dong	tung	ha	ha	ken	k'en
chan	ch'an	dou	tou	hai	hai	keng	k'eng
chang	ch'ang	du	tu	han	han	kong	k'ung
chao	ch'ao	duan	tuan	hang	hang	kou	k'ou
che	ch'e	dui	tui	hao	hao	ku	k'u
chen	ch'en	dun	tun	he	he(ho)	kua	k'ua
cheng	ch'eng	duo	to	hei	hei	kuai	k'uai
chi	ch'ih	e	e(o)	hen	hen	kuan	k'uan
chong	ch'ung	ei	ei	heng	heng	kuang	k'uang

kui	k'uei	min	min	pie	p'ieh	sha	sha
kun	k'un	ming	ming	pin	p'in	shai	shai
kuo	k'uo	miu	miu	ping	p'ing	shan	shan
la	la	mo	mo	po	p'o	shang	shang
lai	lai	mou	mou	pou	p'ou	shao	shao
lan	lan	mu	mu	pu	p'u	she	she
lang	lang	na	na	qi	ch'i	shei	shei
lao	lao	nai	nai	qia	ch'ia	shen	shen
le	le	nan	nan	qian	ch'ien	sheng	sheng
lei	lei	nang	nang	qiang	ch'iang	shi	shih
leng	leng	nao	nao	qiao	ch'iao	shou	shou
li	li	ne	ne	qie	ch'ieh	shu	shu
lia	lia	nei	nei	qin	ch'in	shua	shua
lian	lien	nen	nen	qing	ch'ing	shuai	shuai
liang	liang	neng	neng	qiong	ch'iong	shuan	shuan
liao	liao	ni	ni	qiu	ch'iu	shuang	shuang
lie	lieh	nian	nien	qu	ch'ü	shui	shui
lin	lin	niang	niang	quan	ch'üan	shun	shun
ling	ling	niao	niao	que	ch'üeh	shuo	shuo
liu	liu	nie	nieh	qun	ch'ün	si	szu
long	lung	nin	nin	ran	jan	song	sung
lou	lou	ning	ning	rang	jang	sou	sou
lu	lu	niu	niu	rao	jao	su	su
lu	lū	nong	nung	re	je	suan	suan
luan	luan	nou	nou	ren	jen	sui	sui
luan	lūan	nu	nu	reng	jeng	sun	sun
lue	lūeh	nü	nü	ri	jih	suo	so
lun	lun	nuan	nuan	rong	jung	ta	t'a
lun	lūn	nue	nūeh	rou	jou	tai	t'ai
luo	lo	nuo	no	ru	ju	tan	t'an
ma	ma	ou	ou	ruan	juan	tang	t'ang
mai	mai	pa	p'a	rui	jui	tao	t'ao
man	man	pai	p'ai	run	jun	te	t'e
mang	mang	pan	p'an	ruo	jo	teng	t'eng
mao	mao	pang	p'ang	sa	sa	ti	t'i
mei	mei	pao	p'ao	sai	sai	tian	t'ien
men	men	pei	p'ei	san	san	tiao	t'iao
meng	meng	pen	p'en	sang	sang	tie	t'ieh
mi	mi	peng	p'ang	sao	sao	ting	t'ing
mian	mien	pi	p'i	se	se	tong	t'ung
miao	miao	pian	p'ien	sen	sen	tou	t'ou
mie	mieh	piao	p'ao	seng	seng	tu	t'u

tuan	t'uan	xing	hsing	yuan	yüan	zhi	chih
tui	t'ui	xiong	hsiung	yue	yüeh	zhong	chung
tun	t'un	xiu	hsiu	yun	yün	zhou	chou
tuo	t'o	xu	hsü	za	tsa	zhu	chu
wa	wa	xuan	hsüan	zai	tsai	zhua	chua
wai	wai	xue	hsüeh	zan	tsan	zhuai	chuai
wan	wan	xun	hsün	zang	tsang	zhuan	chuan
wang	wang	ya	ya	zao	tsao	zhuang	chuang
wei	wei	yai	yai	ze	tse	zhui	chui
wen	wen	yan	yen	zei	tsei	zhun	chun
weng	weng	yang	yang	zen	tsen	zhuo	cho
wo	wo	yao	yao	zeng	tseng	zi	tzu
wu	wu	ye	yeh	zha	cha	zong	tsung
xi	hsi	yi	i	zhai	chai	zou	tsou
xia	hsia	yin	yin	zhan	chan	zu	tsu
xian	hsien	ying	ying	zhang	chang	zuan	tsuan
xiang	hsiang	yo	yo	zhao	chao	zui	tsui
xiao	hsiao	yong	yung	zhe	che	zun	tsun
xia	hsieh	you	yu	zhen	chen	zuo	tso
xin	hsin	yu	yü	zheng	cheng		

Anexo II	Cronologías.
-----------------	--------------

Cuadro cronológico chino.

Culturas Neolíticas

Peiligang.....	c. 6500 – 5000 aC.
Cishan.....	c. 6500 – 5500 aC.
Yangshao Central.....	c. 5000 – 3000 aC.
Yangshao Gansu.....	c. 3000 – 1500 aC.
Dawenkou.....	c. 5800 – 1500 aC.
Hongshan.....	c. 4000 – 2700 aC.
Majiabang.....	c. 5500 – 3000 aC.
Songze.....	c. 3500 – 2500 aC.
Hemudu.....	c. 5200 – 3000 aC.
Daxi.....	c. 5500 – 3500 aC.
Longshan.....	c. 3000 – 1700 aC.

Primeras Dinastías

SHANG.....	c. 1700 – 1027 aC.	
ZHOU		
Zhou Occidental.....	1027 – 771 aC.	Capital: Hao
Zhou Oriental.....	771 – 221 aC.	Capital: Luoyang, Henan
Primavera y Otoño.....	771 – 481 aC.	
Estados Combatientes.....	480 – 221 aC.	

China Imperial

QIN.....	221 – 207 aC.	Capital: Xianyang, Shaanxi
HAN		
Han Occidental.....	206 aC – 9 dC.	Capital: Chang'an, Shaanxi
Xin.....	9 – 25 dC.	Capital: Chang'an, Shaanxi
Han Oriental	25 – 220 dC.	Capital: Luoyang, Henan

PERIODO DE DIVISIÓN.....220 – 589 dC.

Periodo de los Tres Reinos	
Wei.....	220 – 265
Shu.....	221 – 263
Wu.....	222 – 280
Seis Dinastías del Sur	
Jin Occidental.....	265 – 316
Jin Oriental.....	317 – 420
Reinos del Norte y del Sur	
Liu Song.....	420 – 479
Qi Meridional.....	479 – 502
Liang.....	502 – 557
Chen.....	557 – 589
Reinos del Norte	
Wei Septentrional.....	386 – 534
Wei Oriental.....	534 – 550
Qi Septentrional.....	550 – 577
Wei Occidental.....	535 – 557
Zhou Septentrional.....	557 – 581

SUI.....	581 – 618 dC.	Capital: Chang'an, Shaanxi
TANG.....	618 – 907 dC.	Capital: Chang'an, Shaanxi
PERIODO DE LAS CINCO DINASTÍAS.....	907 – 960 dC	
LIAO.....	907 – 1125 dC	Capital: Yangjing, Beijing
SONG.....	960 – 1279	
YUAN.....	1279 – 1368 dC	
MING.....	1368 – 1644 dC	Capital: Nanjing, Beijing
QING.....	1644 – 1911	Capital: Beijing

República de China.....1912 – 1949 Capital: Beijing

República Popular China.....1949- Capital: Beijing

Cuadro de la Dinastía Tang.

Nombre de Templo	Reinado	Nombre de Nacimiento	Mausoleo		Nombre de era
Gaozu 高祖	618-626	Li Yuan 李淵	Xianling San Yuan (Shaanxi)	Emperatriz Dou 22 hijos, 19 hijas	<i>Wude</i> 武德 618-626
Taizong 太宗	626-649	Li Shimin 李世民	Zhaoling Li Quan (Shaanxi)	Emperatriz Wende (Zhangsun) 14 hijos, 21 hijas	<i>Zhenguan</i> 貞觀 627-649
Gaozong 高宗	650-683	Li Zhi 李治	Qianling Qian (Shaanxi)	Emperatriz Wang Emperatriz Wu Zetian 8 hijos, 4 hijas	<i>Yonghui</i> 永徽 650-655 <i>Xianqing</i> 顯慶 656-661 <i>Longshuo</i> 龍朔 661-663 <i>Linde</i> 麟德 664-665 <i>Qianfeng</i> 乾封 666-668 <i>Zongzhang</i> 總章 668-670 <i>Xianheng</i> 咸亨 670-674 <i>Shangyuan</i> 上元 674-676 <i>Yifeng</i> 儀鳳 676-679 <i>Tiaolu</i> 調露 679-680 <i>Yonglong</i> 永隆 680-681 <i>Kaiyao</i> 開耀 681-682 <i>Yongchun</i> 永淳 682-683 <i>Hongdao</i> 弘道 683
Zhongzong 中宗	684 705-710	Li Zhe 李哲	Dingling Fuping (Shaanxi)	Emperatriz Wei 4 hijos, 8 hijas	<i>Sisheng</i> 嗣聖 684 <i>Shenlong</i> 神龍 705-707 <i>Jinglong</i> 景龍 707-710
Ruizong 睿宗	684-690 710-712	Li Dan 李旦	Qiaoling Pucheng (Shaanxi)	6 hijos	<i>Wenming</i> 文明 684
DINASTÍA ZHOU Wu Hou 武后	684-705	Wu Zetian 武則天	Qianling Qian (Shaanxi)	Emperador Gaozong	<i>Guangzhai</i> 光宅 684 <i>Chuigong</i> 垂拱 685-688 <i>Yongchang</i> 永昌 689 <i>Zaichu</i> 載初 690
Xuanzong 玄宗	712-756	Li Long Ji 李隆基	Tailing Pucheng (Shaanxi)	Emperatriz Wang 30 hijos, 29 hijas	<i>Xiantian</i> 先天 712-713 <i>Kaiyuan</i> 開元 713-741 <i>Tianbao</i> 天寶 742-756
Suzong 肅宗	756-762	Li Heng 李亨	Jianling Li Quan (Shaanxi)	Emperatriz Zhang 14 hijos, 7 hijas	<i>Zhide</i> 至德 756-758 <i>Qianyuan</i> 乾元 758-760 <i>Shangyuan</i> 上元 760-761

Daizong 代宗	762-779	Li Yu 李豫	Yuanling Fuping (Shaanxi)	20 hijos, 18 hijas	<i>Baoying</i> 寶應 762-763 <i>Guangde</i> 廣德 763-764 <i>Yongtai</i> 永泰 765-766 <i>Dali</i> 大曆 766-779
Dezong 德宗	780-805	Li Kuo 李适	Chongling Jingyang (Shaanxi)	Emperatriz Wang 11 hijos, 11 hijas	<i>Jianzhong</i> 建中 780-783 <i>Xingyuan</i> 興元 784 <i>Zhenyuan</i> 貞元 785-805
Shunzong 順宗	805	Li Song 李誦	Fengling Fuping (Shaanxi)	23 hijos, 10 hijas	<i>Yongzhen</i> 永貞 805
Xianzong 憲宗	806-820	Li Chun 李純	Jingling Pucheng (Shaanxi)	20 hijos	<i>Yuanhe</i> 元和 806-820
Muzong 穆宗	821-824	Li Heng 李恆	Guangling Pucheng (Shaanxi)	5 hijos	<i>Changqing</i> 長慶 821-824
Jingzong 敬宗	824-826	Li Zhan 李湛	Zhuangling San Yuan (Shaanxi)	5 hijos	<i>Baoli</i> 寶曆 824-826
Wenzong 文宗	826-840	Li Ang 李昂	Zhangling Fuping (Shaanxi)	2 hijos	<i>Baoli</i> 寶曆 826 <i>Dahe</i> 大和 o Taihe 太和 827-835 <i>Kaicheng</i> 開成 836-840
Wuzong 武宗	840-846	Li Yan 李炎	Duanling San Yuan (Shaanxi)	5 hijos	<i>Huichang</i> 會昌 841-846
Xuanzong 宣宗	846-859	Li Chen 李忱	Zhengling Jingyang (Shaanxi)	Esposa Zhao 12 hijos	<i>Dachong</i> 大中 847-859
Yizong 懿宗	859-873	Li Cui 李漼	Jianling Fuping (Shaanxi)	8 hijos	<i>Dachong</i> 大中 859 <i>Xiantong</i> 咸通 860-873
Xizong 僖宗	873-888	Li Xuan 李儼	Jingling Qian (Shaanxi)	2 hijos	<i>Xiantong</i> 咸通 873-874 <i>Qianfu</i> 乾符 874-879 <i>Guangming</i> 廣明 880-881 <i>Zhonghe</i> 中和 881-885 <i>Guangqi</i> 光啟 885-888 <i>Wende</i> (文德 Wén dé) 888
Zhaozong 昭宗	888-904	Li Ye 李曄	Wenling Luoyang (Henan)	10 hijos	<i>Longji</i> 龍紀 889 <i>Dashun</i> 大順 890-891 <i>Jingfu</i> 景福 892-893 <i>Qianning</i> 乾寧 894-898 <i>Guanghua</i> 光化 898-901 <i>Tianfu</i> 天復 901-904 <i>Tianyou</i> 天佑 904
Aidi (Zhaoxuan) 哀帝	904-907	Li Zhu 李祝	Haling Heze (Shandong)		<i>Tianyou</i> 天佑 904-907

Cronología comparada.

581- El general **Yang Jian** establece la dinastía **Sui** tras derrotar a la dinastía Zhou del Norte. Reinará entre 581 y 604 con el nombre de **Wendi**.

589-Wendi vence a la última de las dinastías del sur, China vuelve a estar reunida bajo un mismo gobierno.

598-Primera ofensiva por tierra y por mar en Corea.

604-Yangdi funda la dinastía de los Tang en Chang'an.

605-Construcción de Luoyang.

606-618-Yangdi inicia el procedimiento de elegir a los funcionarios tras un examen literario. Canal imperial: se abre una vía entre el Yangze y el Huangho.

611-Comienzan los levantamientos populares.

618- Li Yuan se rebela contra su primo, el hijo de Wendi. Ayudado por Li Shimin, el segundo de sus hijos (futuro emperador Taizong), somete a los Sui y **funda la dinastía Tang**. Reinará entre 618 y 626 con el nombre de **Gaozu**. Inicia una campaña de pacificación y reunificación del imperio.

619- Se impone el sistema de los Tres Impuestos: grano, trabajo obligatorio y entrega de tejidos.

624- Primera publicación del Código Tang.

626-Gaozu abdica a favor de su segundogénito. Reinado de **Taizong** (hasta el 649). Continúa la campaña de reunificación y expansión. Comenzará a establecer distritos militares independientes para la defensa de las fronteras. Al final de su reinado 88 pueblos asiáticos reconocen la soberanía china.

629-El sacerdote chino **Xuan Zang** inicia su viaje a la India. (Lo finaliza en el 645).

630-Victoria de los Tang sobre los Turcos Orientales. Taizong comienza una serie de campañas militares en Asia Central.

631-Introducción de los **Evangelios** en Chang'an por los nestorianos.

633-Se promulga el **Zhenguan Li** (Zhenguan Ritual Code)

638-Embajada de la Persia Sasánida a Chang'an.

641-El rey de Tufan (Tibet) **Songzain Gambo** toma como esposa a la **princesa Wencheng**, sobrina del Emperador Tang Taizong.

645-Regreso del monje Xuanzang con más de 1300 textos en sanscrito. Traerá por primera vez el arte Gupta a China.

c. 580-Introducción del estribo de hierro en la caballería bizantina.

589-8 de Mayo. **III Concilio de Toledo**. Adopción del catolicismo como religión oficial del pueblo godo.

591- Bizancio conquista Armenia.

592-710- Período de **Azuka** en Japón.

593- Construcción del Kondo de Horyuji, el monumento budista más antiguo de Japón.

s. VII- Cesa la construcción y decoración de las Cuevas budistas de **Ajanta** (India). Continúa la actividad artística en **Ellora**.

607-Primera **embajada japonesa a China**: Ono Imoko es enviado como embajador ante la dinastía Sui

610-Mahoma comienza a predicar en la Meca.

614-Los persas conquistan **Jerusalén**. La iglesia del Santo Sepulcro, erigida por Constantino el Grande es incendiada.

622-El 15 de junio comienza la **Hégira**. Mahoma se traslada de La Meca a Medina (Yatrib). Punto de partida de la cronología musulmana.

626-Doble ataque a **Constantinopla**: Ávaros y Eslavos por un lado y Persas Sasánidas por otro.

627-630-San Isidoro de Sevilla redacta las Etimologías, a petición de Braulio, obispo de Zaragoza.

628-Victoria del Imperio Bizantino sobre los Persas. El **imperio Sasánida** se derrumba

629-630-Mahoma conquista **La Meca** y la transforma en centro de piedad islámica.

630- Primera **embajada japonesa a la corte Tang**.

632-Muere **Mahoma** en Medina.

635-El **califa Omar** transforma el sistema árabe en un imperio teocrático y comienza una política expansiva:

635- Toma de **Damascos** (Siria)

636- Toma de **Ctsifón** (Persia Sasánida)

637- Toma de **Jerusalén** (Palestina).

644-El **califa Otman (Omeya)** sucede a Omar y continúa su política expansionista.

645- Inicio de la **reforma Taika** en Japón. Se impone un estado burocrático de corte chino.

<p>649- Reinado de Gaozong. (Hasta 683)</p> <p>650- Se inicia el segundo gran periodo en Longmen. La actividad artística se extenderá hasta el año 705.</p> <p>652- Se construye la Gran Pagoda de la Oca</p> <p>658- Se promulga el Xianqing Li (Xianqin Ritual Code)</p> <p>667- Edicto gubernamental que prohíbe a las "clases inferiores" (artesanos y comerciantes) montar a caballo.</p> <p>672-675- Se excava el santuario budista de Fengxian, en Longmen.</p> <p>673- Muere el pintor Yen Liben.</p> <p>679- Vietnam pasa a ser protectorado chino.</p> <p>684- Primer reinado de Zhongzong (seis semanas). Su madre, Wu Zetian le destituye en favor de su hermano menor Li Dan.</p> <p>684- Li Dan asciende al trono con el nombre de Ruizong. Abdica en el año 712.</p> <p>690- Wu Zetian asume el poder. Instaura la dinastía Zhou. Traslada la capital a Luoyang.</p> <p>c.700- Llega el juego del Polo a China desde Persia.</p> <p>705- Segundo reinado de Zhongzong. (hasta su muerte súbita en el año 710). Se restaura la dinastía Tang.</p> <p>707-709- Se levanta la Pequeña Pagoda del Ganso.</p> <p>710- Zhongzong envía a la princesa Jincheng, hija de su sobrino Li Shouli a desposarse con Mes-ag-tshoms, rey de Tufan (Tibet).</p> <p>710- Segundo reinado de Ruizong. Abdica dos años después.</p> <p>712- Reinado de Xuanzong (hasta el 756).</p> <p>713-803- Se talla el Gran Buda (Dafo) en Leshan, Sichuan.</p> <p>722- Puente de los Bueyes de Hierro en Pujin sobre el Río Amarillo.</p> <p>c.725- Se talla el Buda Durmiente (Wofo) de Bamiaoxiang, Sichuan.</p> <p>725- Fundación de la Academia de Han-Lin para la formación del alto funcionariado. En ella se formarán entre otros los poetas Li Po (701-762) y Tu Fu (712-770).</p> <p>732- Se promulga el Kaiyuan Li (Kaiyuan Ritual Code)</p> <p>733- División de China en 13 provincias.</p> <p>735- Se vuelve a trasladar la capital a Chang'an.</p> <p>738- Se promulga el Tang liudian, compendio de las leyes administrativas de las Seis Divisiones de la burocracia Tang.</p> <p>751- Los Árabes derrotan a las tropas chinas en Talas.</p> <p>755- Rebelión de An Lushan. Al año siguiente se autoproclama emperador en Luoyang.</p> <p>756- Muere Yang Guifei, concubina de Xuanzong.</p> <p>756- Reinado de Suzong, hasta el año 762.</p> <p>759- Muere el poeta y pintor Wang Wei.</p> <p>760- Muere el pintor de corte Wu Daozi.</p> <p>762- Muere el poeta Li Bo.</p> <p>762- Reinado de Daizong.</p> <p>763- Saqueo de Chang'an por los tibetanos. El emperador Daizong retoma el poder con ayuda de los Turcos Uigures.</p> <p>764- El censo de población cae: 17 millones de habitantes frente a los 53 censados en el año 754.</p>	<p>647 India: Los hunos provocan el declive del imperio gupta.</p> <p>668- Unificación de Corea bajo el Reino de Silla, vasallo de China.</p> <p>c.675- Evangelario de Durrow (Irlanda).</p> <p>687-691- Construcción de la Cúpula de la Roca en Jerusalem, por el noveno califa, Abd al-Malik.</p> <p>700- El hinduismo comienza a desplazar al budismo en India.</p> <p>705-715- Construcción de la Gran Mezquita de Damasco.</p> <p>710-782- Periodo Nara en Japón. Se fusionan budismo y shintoísmo y decae la influencia china. Fundación de la capital de Heijo-kyo (actual Nara)</p> <p>710- Tarik desembarca en Gibraltar. Batalla de Guadalete, derrota de Rodrigo. Toma de Toledo. Fin del reino visigodo.</p> <p>712- O Yasumaro compila el Kojiki, historia legendaria del Japón, Registro de Cosas Antiguas.</p> <p>c.716- Al-Andalus, emirato dependiente del califato de Damasco.</p> <p>718- Sublevación de Pelayo, inicio de la Reconquista.</p> <p>720- Se completa la historia del Nihonshoki o Nihongi. Crónicas del Japón.</p> <p>722- Batalla de Covadonga, comienzo de la resistencia astur.</p> <p>726- Iconoclasia bizantina. El emperador León III el Isaura prohíbe las imágenes en las iglesias.</p> <p>732- Batalla de Poitiers. Carlos Martel vence al emir Abderrahman frenando la expansión árabe en Occidente.</p> <p>c. 750- Comienza la construcción del templo Borobudur, en Java (al noroeste de Yogyakarta, Indonesia). Dinastía Sailendra, Imperio Srivijaya. Consagrado al budismo Mahayana.</p> <p>750- Dinastía Abásida (hasta 1258). Expulsión de los Omeyas, Abul-Abas es proclamado califa.</p> <p>751- Los árabes derrotan a los chinos en Samarcanda y aprenden las técnicas de elaboración del papel. Posteriormente llevarán estas técnicas a Al-Andalus, estando documentadas fábricas en Córdoba, Sevilla y Toledo en los siglos X y XI.</p> <p>752- Se termina la construcción y se consagra el Gran Buda de Todai-ji (en Nara, Japón).</p> <p>756- Abderrahman I, Omeya, rompe la dependencia de Al-Andalus de Damasco y funda el emirato independiente de Córdoba.</p> <p>762- Al-Mansur traslada la capital a Bagdad. Fin de la supremacía árabe, la dirección del Islam pasa a los persas.</p>
---	--

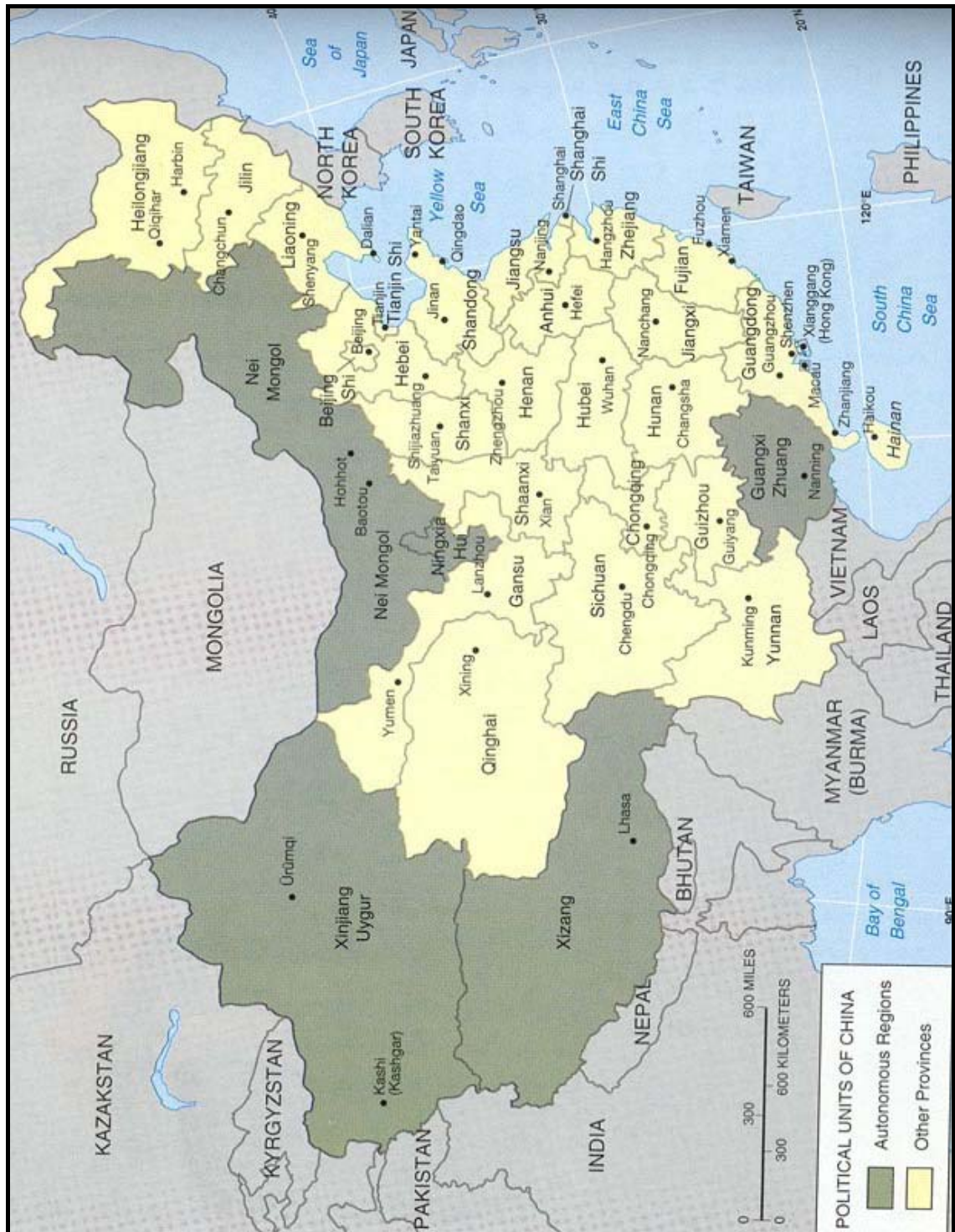
<p>766-Se restaura la paz.</p> <p>770-Muere el poeta Du Fu.</p> <p>779-Reinado de Dezong.</p> <p>781-786-Los gobernadores regionales reclaman privilegios hereditarios para sus hijos.</p> <p>782-Se erige el templo de Nanchan, en las montañas Wutai, Shanxi. Uno de los dos únicos templos budistas Tang que se salvaron de las persecuciones del 845 (junto al templo de Foguang, algo posterior y ubicado también en Wutai).</p> <p>783-Muere el pintor Han Gan.</p> <p>783-China reconoce la soberanía tibetana (Tufan) sobre Gansu, el Turkestan Oriental y parte de Sichuan.</p> <p>790- China Occidental: conquistada por el reino de Tufán.</p> <p>801-Du Yu finaliza el Tong dian, ensayo crítico sobre las instituciones.</p> <p>805-Reinado de Shunzong, incapaz de gobernar abdica ese mismo año.</p> <p>805-Reinado de Xianzong, hasta el año 820.</p> <p>820-Reinado de Muzong, durará únicamente 4 años. En el 824 muere tras un accidente jugando al polo.</p> <p>824-Reinado de Jingzong, asesinado por los eunucos en el 827.</p> <p>827-Reinado de Wenzong.</p> <p>840-Reinado de Wuzong.</p> <p>845-Wuzong promulga el Edicto del Octavo Mes donde decreta la persecución del Budismo. Más de 4.600 monasterios y 40.000 templos y santuarios fueron destruidos, y más de 260.000 monjes y monjas budistas fueron obligados a volver a la vida seglar. También ordena la persecución del maniqueísmo, el zoroastrismo y el cristianismo nestoriano.</p> <p>846-Reinado de Xuanzong. Revoca la prohibición del budismo</p> <p>846-Muere el poeta Bai Juyi</p> <p>847-Rebelión itinerante de Huang Chao que durará hasta el 884.</p> <p>848-En China se usa por primera vez el papel moneda ("dinero volante").</p> <p>859-Reinado de Yizong.</p> <p>868-Edición en Dunhuang con fecha del 11 de mayo del primer documento impreso del mundo (madera) que se conserva: El rollo del Sutra del Diamante, de Wang Jie.</p> <p>873-Reinado de Xizong.</p> <p>874-La hambruna en el norte provoca la formación de bandas de saqueadores en los confines de Shandong, Henan y Jiangxi.</p> <p>879-Saqueo de Guangzhou. 120.000 residentes extranjeros (de un total de 200.000) fueron masacrados.</p> <p>880- Revueltas campesinas invaden de nuevo Chang'an, encabezadas por Huang Zhao. Xizong huye a Sichuan.</p> <p>888-Reinado de Zhaozong.</p> <p>904-Reinado de Aidi.</p> <p>907- El gobernador militar Zhu Wen usurpa el trono e instaura la dinastía Liang. Fin de la Dinastía Tang. Inicio del periodo de las Cinco Dinastías en el Norte. Inicio del periodo de los Diez Reinos en el Sur.</p>	<p>768-Inicio del reinado de Carlomagno. (Hasta el 812).</p> <p>773-774-Carlomagno toma Pavía: conquista del reino lombardo.</p> <p>c. 776-788- Comentarios al Apocalipsis de San Juan del Beato de Liébana.</p> <p>781-Alcuino llega de York para dirigir la Schola Palatina. Servirá de modelo para el resto de escuelas dependientes de catedrales y monasterios. Los monasterios se convierten en instituciones docentes que cultivan las ciencias y recogen el legado de la tradición literaria pagana y paleocristiana.</p> <p>790- Inicio de los saqueos de los vikings en la costa atlántica.</p> <p>794- Período Heian de Japón. Traslado de la capital a Heian-kyo (actual Kyoto).</p> <p>795-Establecimiento de la marca hispánica.</p> <p>c. 800- Evangelario de Kells (Irlanda).</p> <p>s. X-Creación del alfabeto cirílico.</p> <p>800-Coronación imperial de Carlomagno.</p> <p>802-Camboya y Laos: imperio Khmer. Fundación de Angkor.</p> <p>805- Se constituye la secta Tendai en Japón. Saicho vuelve de China y funda la secta budista Tendai-shu, con monasterio principal en Enryakuji, en el Monte Hiei.</p> <p>806-Kukai, tras estudiar en China, funda la secta budista Shingon-shu en Japón, con sede en el Monte Koya.</p> <p>812-Tratado de Aquisgrán.</p> <p>838- Duodécima y última embajada japonesa a la Corte Tang.</p> <p>850-900- Templos de Borobudur en Java.</p> <p>867-La Iglesia Bizantina Ortodoxa abandona la obediencia al Papa de Roma.</p> <p>889-890- Fundación de la primera ciudad de Angkor.</p> <p>910-Fundación de la Abadía de Cluny.</p> <p>912-Abderrahman II reunifica Al-Andalus, frena la expansión astur-leonesa e instaura el Califato Independiente de Córdoba</p> <p>918- Fundación de la dinastía Koryo en Corea.</p>
--	---

Anexo III

Mapas.



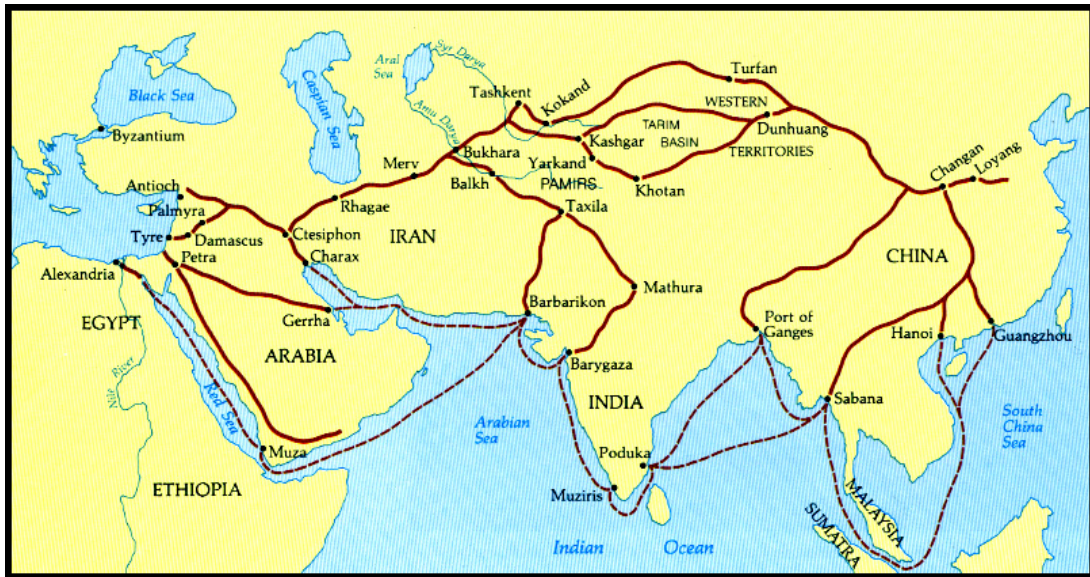
Mapa Físico de China.



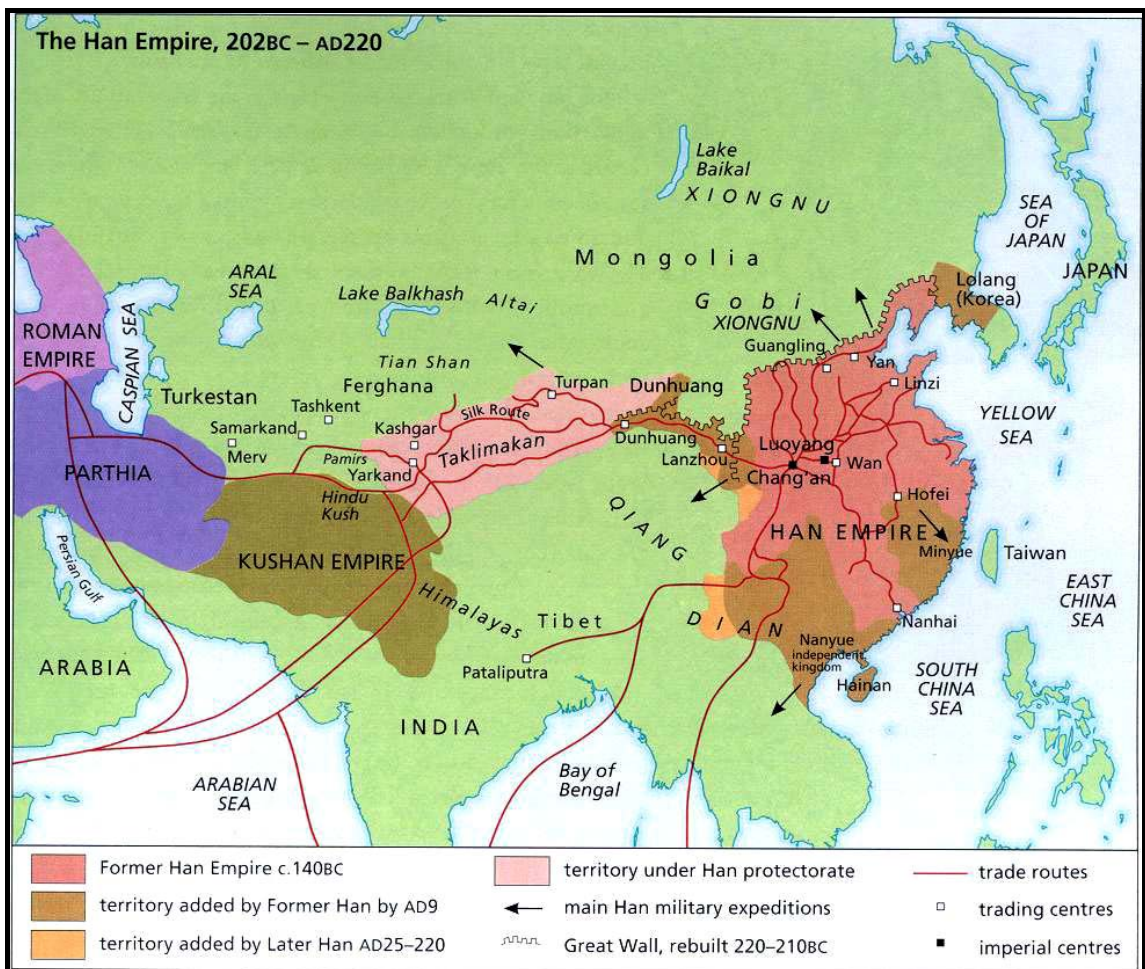
Mapa político de China.

Sitios prehistóricos y de la Edad del Bronce (Shang y Zhou).

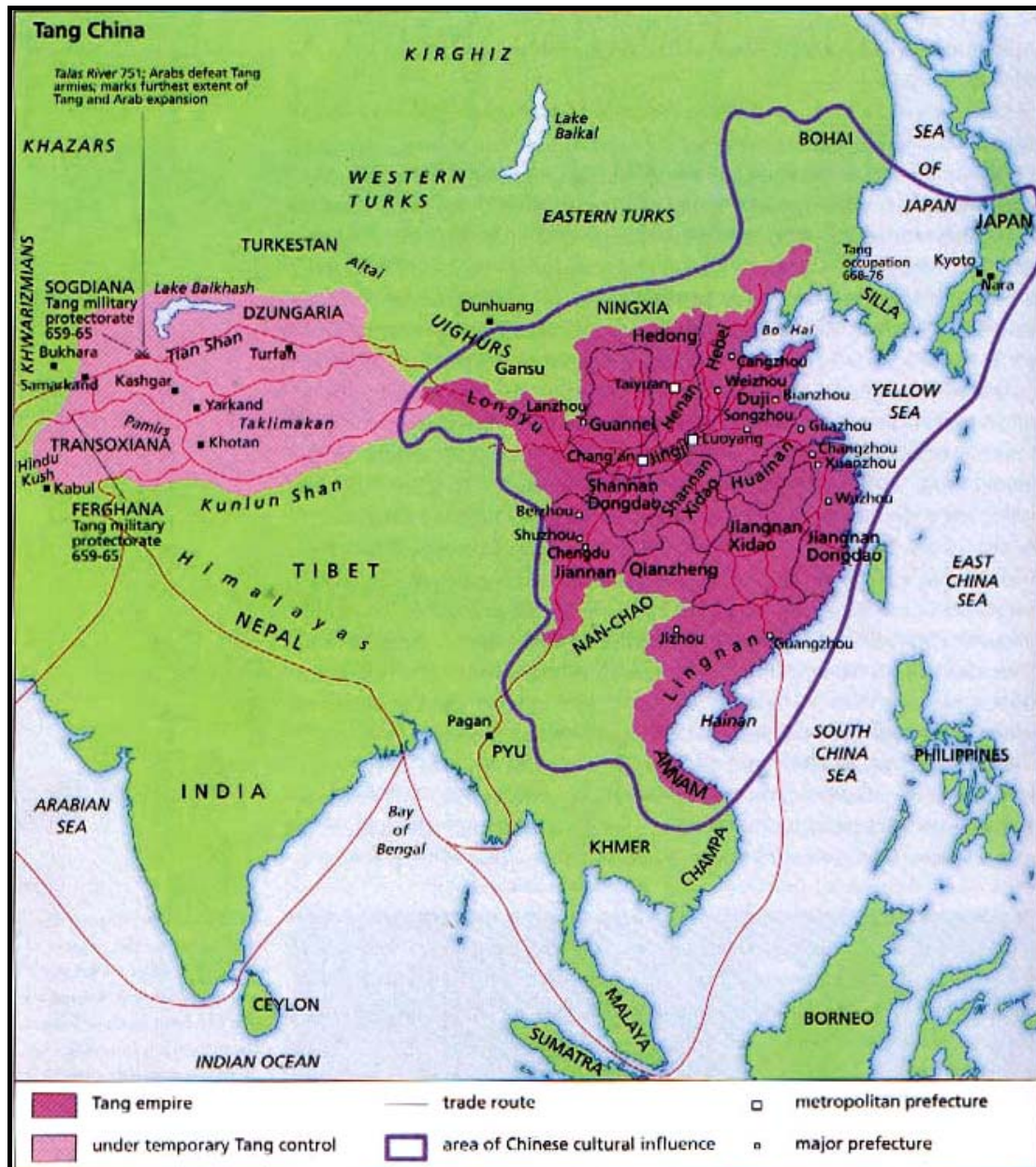




Mapa de la Ruta de la Seda.



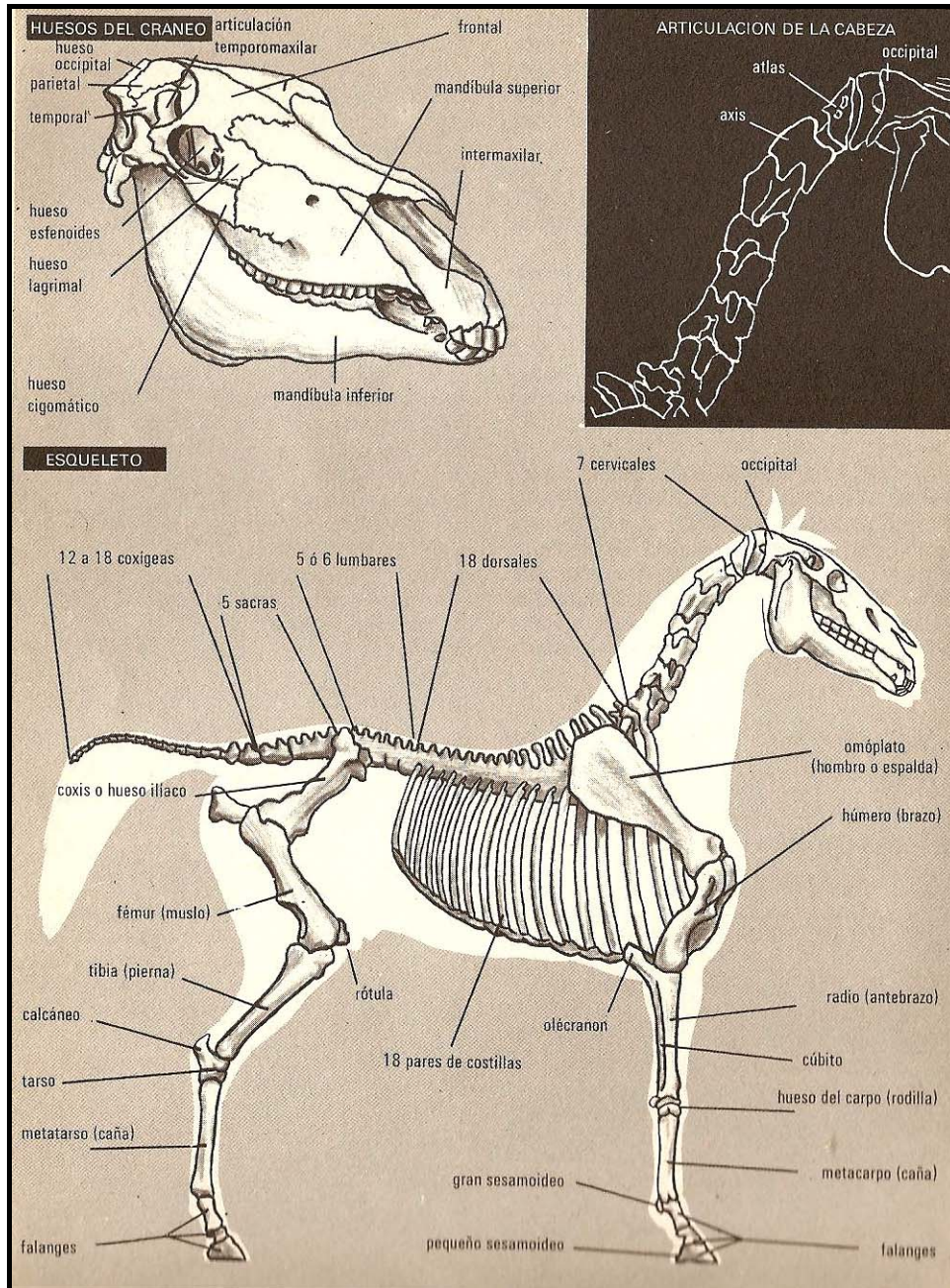
Mapa de la China Han.

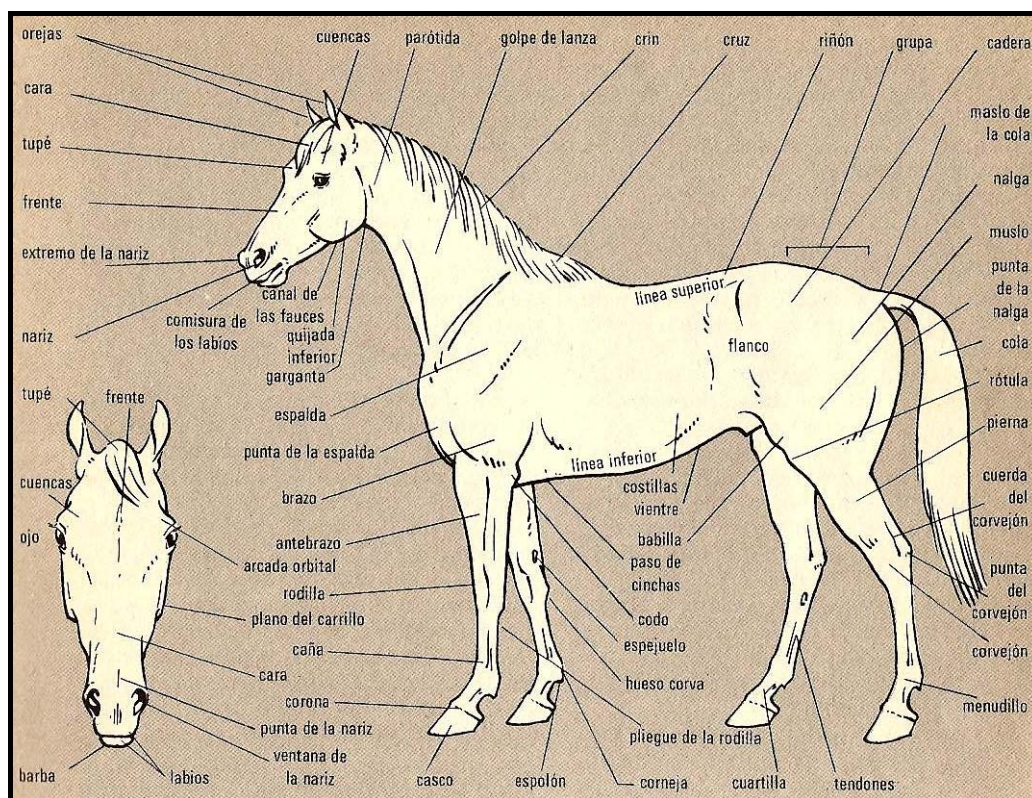
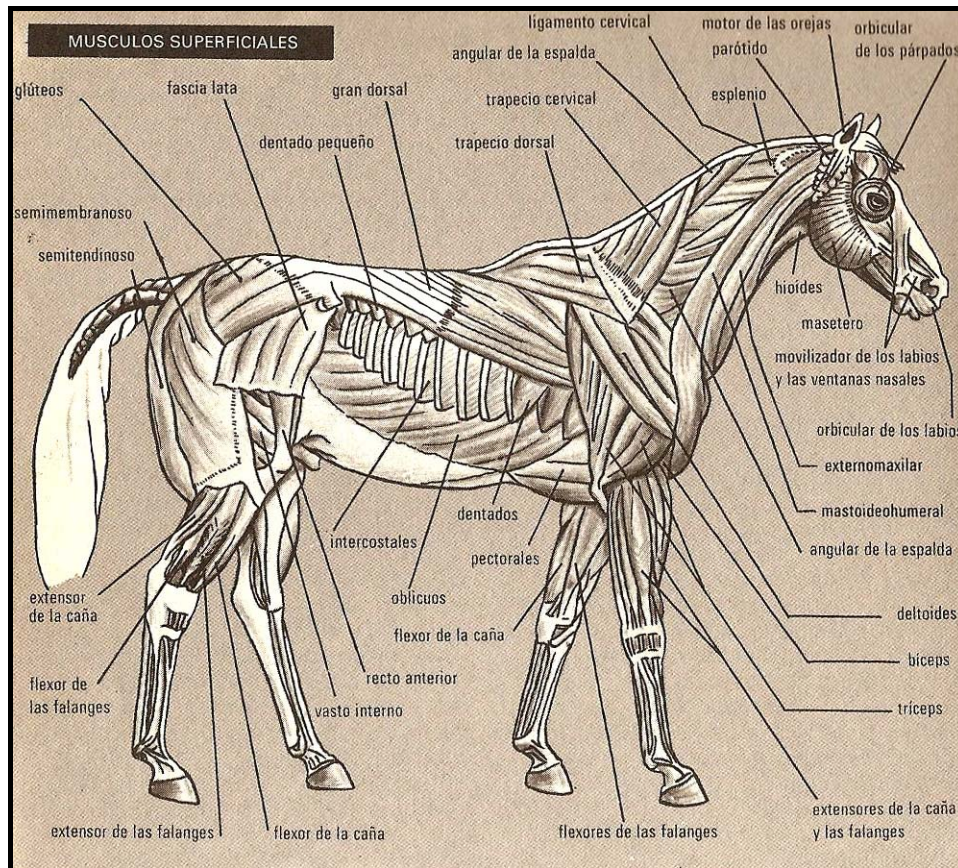


Mapa de la China Tang.

Anexo IV

Anatomía equina.

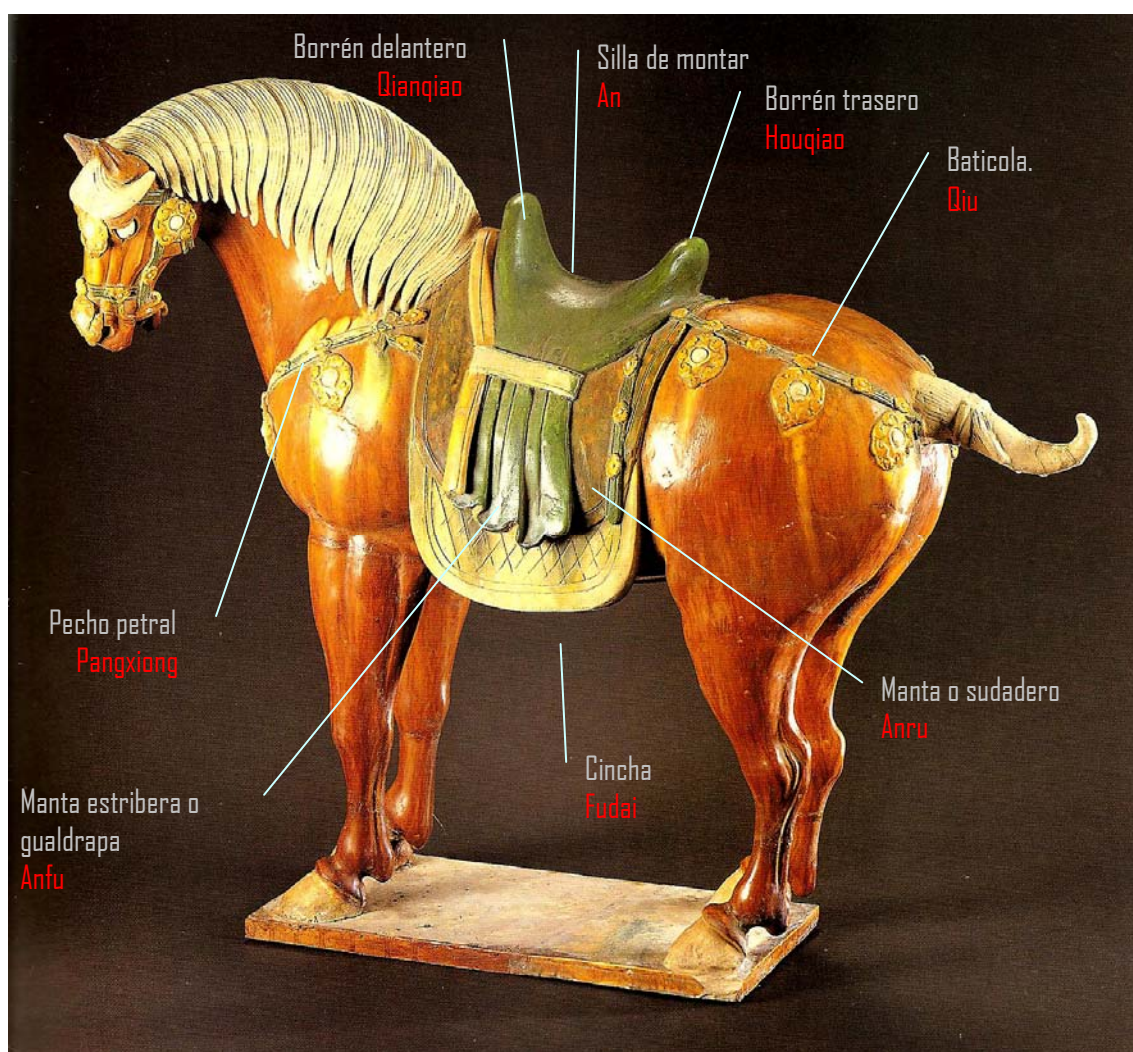




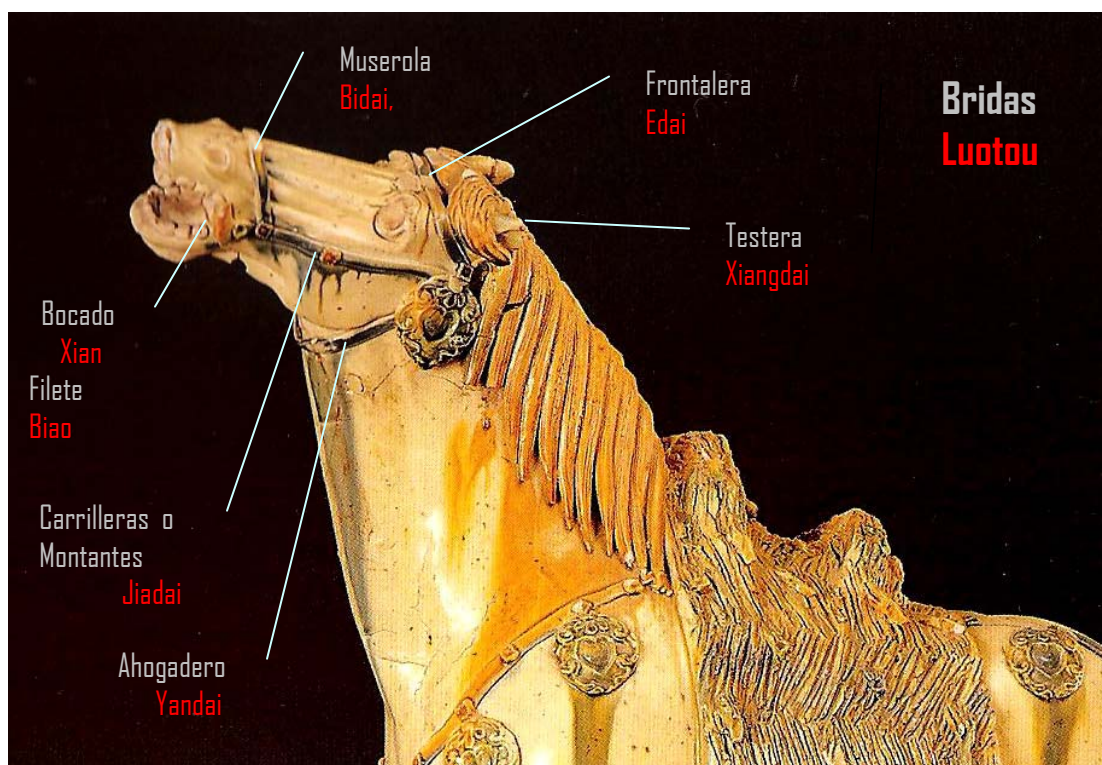
Anexo V

Equipos para la equitación.

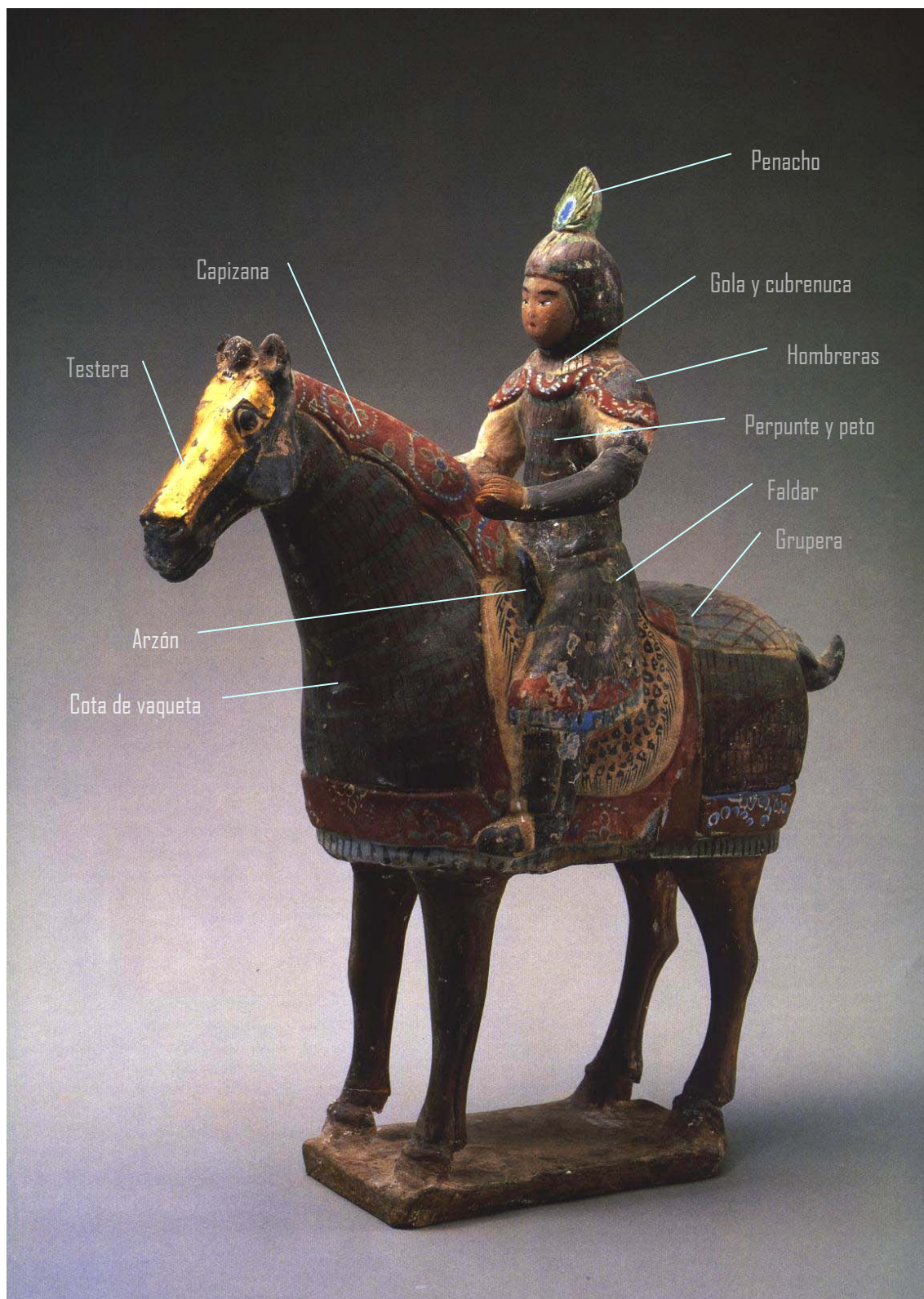
Nomenclatura español-chino de las partes principales de los arneses de sujeción y de la silla típicos de los Tang.



Nomenclatura español-chino de las partes principales de la cabezada típica de los Tang.



Partes de la barda del caballo y de la armadura del caballero.



Índices.

1. ÍNDICE ONOMÁSTICO.

Aizong (Tang): 162.

An Lushan: 283, 320, 382, 417, 447, 448, 594.

Ashinasher, khan turco: 165.

Baitiwu, corcel de Tang Taizong: 382, 383, 386, 387.

Benxiao, caballo del rey Mu: 348.

Bo yu, noble del estado de Cheng (Primavera y Otoño): 46, 47.

Bole: *ver Sun Yang.*

Cao Ba, pintor Tang: 376, 377.

Cao Zhi, príncipe del Periodo de los Tres Reinos: 378.

Changhe □ Chang O, diosa lunar: 62.

Changle, princesa Tang: 164, 176.

Changsun Chong (consorte de la princesa Tang Changle): 176.

Chaoguang, caballo del rey Mu: 348.

Che Long: 62

Cheng Hong, pintor Tang: 376, 378.

Chengfu, caballo de Qin Shi Huangdi: 348.

Chengyang, princesa Tang: 164, 176.

Cixi (emperatriz regente Qing): 191.

Confucio: 31, 67, 71, 197, 203, 219, 220.

Daizong (Tang): 162, 316.

Daoguang (Qing): 192.

Dezong (Tang): 162, 316, 459.

Dong Menjing, maestro Han en el arte de la fisiognomía equina: 452.

Dou Jiande (621, cae vencido por Tang Taizong): 387

Dou Wan, consorte de Liu Sheng: 125, 140, 145.

Du Fu, poeta Tang: 376, 454, 484.

Dugu Sizhen (Tang): 466.

Fa Zhang, monje budista y filósofo Tang: 403.

Fanyu, caballo del rey Mu: 348.

Feihe, caballo de Qin Shi Huangdi: 348.

Fu Hao (Xi mu Xin): 96, 97, 353.

Fuxi: 344, 348.

Gaozu (Tang): 157, 162, 164, 446.

Guan Ying, primer ministro de Han Wendi: 367.

Guangxu (Qing): 192.

Guo Pu “Clásico del Enterramiento” (Periodo de División): 86.

Han Gan, pintor Tang: 373, 375-378, 452, 454.

Hongwu (Ming): 189.

Hou Tu, Señor de la Tierra: 49.

Huo Qubing, militar Han: 138

Jiaqing (Qing): 192.

Jing Hao, ensayista, crítico e historiador del arte, pp. s. X: 456.

Jingdi (Han): 246, 249, 367.

Jinggong, duque Qin: 105, 106.

Jingzong (Tang) : 162

Juedi, caballo del rey Mu: 348.

Kangxi (Qing): 191.

Kong Yinda, redacta comentario al *Liji* para la corte Tang: 76.

Laozi: 75.

Li Chengqi: 163.

Li Chongrun: *ver Vide*.

Li Feng, príncipe de Guozhong (hijo de Tang Gaozu): 446.

Li Gongling, pintor Song: 376, 390.

Li Guangli, militar al mando de Han Wudi: 369.

Li Ji, duque de Xiong (Tang): 176.

Li Si, ministro del estado Qin: 1076, 366.

Li Xian: *ver Zhanghuai*.

Li Xu, príncipe Tang: 453.

Liu Sheng: 125, *Sobre su hipogeo*: 140-145, 147, 148.

Liu Wuzhou (Tang): 387.

Liu Zongyuan, poeta y ensayista Tang: 345.

Longtu Qizhi, rey de Qarashar: 165.

Lou Rui: 153-155.

Lu Buwei: 107.

Lu Yu, literato Tang: 416.

Ma Yuan, general Han: 347, 365, 452.

Mozi: 201 - 203.

Mu, quinto rey de los Zhou: 348, 372, 389.

Muzong (Tang): 162.

Nieying, caballo de Qin Shi Huangdi: 348.

Nongzan, dirigente tibetano: 165.

Ouyang Xun, calígrafo Tang: 383.

Qianlong (Qing): 191.

Qin Shi Huangdi (Ying Zheng): 43, 51, *Sobre su mausoleo*: 103, 106-108, 114, 115, 206, 220. *Sobre su ajuar funerario*: 221-241, 360, 361, 362, *Sobre sus siete caballos*: 348, 389.

Qing Wuzi, Libro del Enterramiento" (Han): 86

Qingzhui, corcel de Tang Taizong: 382, 384, 386, 387.

Qiu Xinggong, general del ejército de Tang Taizong: 385, 387.

Qu Boya, discípulo de Confucio: 136.

Quanmaogua, corcel de Tang Taizong: 382, 386, 387.

Ruizong (Tang): 162, 163, 316, 319.

Saluzi, corcel de Tang Taizong: 382, 385 - 387.

Shifachi, corcel de Tang Taizong: 382, 385 - 387.

Shizu (Tang): 157, 162.

Shunzhi (Qing): 191.

Shunzong (Tang): 162.

Sima Qian, historiador Han: 103, 107, 117, 118.

Song Jingang, militar turco (Tang): 387.

Sun Yang o Bole, maestro Tang en el arte de la fisiognomía equina: 450.

Suzong (Tang): 162, 351.

Taizong (Tang): 157, 162, 373, 392, 453, 489, 530, 540, 584. *Sobre su mausoleo:* 163, 176. *Sobre sus seis corceles:* 382-389. *Alusiones a los relieves de sus corceles:* 461, 469, 470, 477, 491, 506, 542, 592.

Taizu (Tang): 157, 162.

Tengwu, caballo del rey Mu: 348.

Teqinbiao, corcel de Tang Taizong: 382, 384, 386, 387.

Tian Chengsi (señor de la guerra Tang): 382.

Tongque, caballo de Qin Shi Huangdi: 348.

Tongzhi (Qing): 191.

Wang (emperatriz Han): 249.

Wang Shichong, general del ejército Sui: 387.

Wanli (Ming): 329.

Wei Cunjing (eunuco Ming): 329.

Wei Yan, pintor Tang: 376.

Wei Zheng, marqués de Zeng (Tang): 176.

Wen, Rey de Zhou: 66.

Wende (emperatriz Tang): *ver Zhangsun.*

Wendi (Han): 68, 71, 139, 245, 367.

Wenming (emperatriz Feng, Wei): 151-152.

Wenzong (Tang): 162.

Wu Guan, calígrafo Ming: 468.

Wu Zhao: 167.

Wu Zetian (emperatriz Wu Hou): 75, 162, 167, 169, 171, 176, 177, 316, 395, 446.

Wang Chong, filósofo Han Oriental: 54.

Wudi (Han): 51, 52, 138, 345, 348. *Búsqueda de los caballos celestiales:* 367-372.

Wu Ding (Shang): 96, 353, 354.

Wuling, rey del estado Zhao (Estados Combatientes): 365.

Wuzong (Tang): 162.

Xi Wang mu (Reina Madre del Oeste): 52, 62, 137.

Xia, Reina madre del estado Qin: 106, 107.

Xianfeng (Qing): 191.

Xiang Yu, general Chu: 115.

Xianzong (Tang): 162, 316.

Xiaowen (Wei): 152.

Xiayi, caballo del rey Mu: 348.

Xie Zhuang, poeta del periodo de las Seis Dinastías del Sur: 378.

Xie He, ensayista, crítico e historiador del arte, Reinos del Norte y del Sur: 455.

Xiho, figura mitológica, auriga del carro solar: 339.

Xin Zhui, Marquesa de Dai: 68, 69, 124, 224. *Sobre su paño mortuario:* 56-63.

Xincheng, princesa Tang: 159, 164, 176, 184, 185.

Xizong (Tang): 162, 163.

Xuandi (Han): 412.

Xuanzang, monje budista Tang: 75.

Xuanzong (Tang, Li Longji, r. 712-756): 75, 162, 285, 292, 392, 459, 481, 548, 552, 554, 580. *Sobre la comisión de pintura de caballos:* 376-378. *Sobre los caballos danzantes:* 378-382, 476, 530, 532.

Xuanzong (Tang, Li Chen, r. 846-859): 162.

Xue Guan, consorte de la princesa Tang Chengyang: 176.

Xue Rengao, general y efímero emperador del estado Qin. Rendido ante Tang Taizong: 387.

Yan Liben, pintor de corte de Tang Taizong: 374, 382, 389.

Yan Lide, pintor y arquitecto de la corte Tang: 164

Yang Guifei, consorte de Tang Xuanzong, Yang Yuhuan: 285, 292, 390, 459, 554, 580.

Yi, Marqués de Zeng (Zeng Hou Yi, Estados Combatientes): 41, 101, 105, 123.

Yide, príncipe Tang (Li Chongrun): *Sobre su mausoleo*: 158, 159, 163, *Sobre las murales de su tumba*: 184, 483-487, 562. *Sobre su ajuar*: 447, 473, 480, 495, 510, 526, 564-569, 594, 596, 597.

Yizong (Tang): 162.

Yongtai, princesa Tang (Li Xianhui): *Sobre su mausoleo*: 163, 176, 183. *Sobre su ajuar*: 447, 468, 480, 502, 503, 560-563, 582, 583.

Yongle (Ming): 189, 190.

Yongzheng (Qing): 191, 192.

You Shixiong, gobernador de Li Chuang, (Tang). Estela de You: 383, 388.

Yu, Conde y su esposa Jing Ji: 99, 100.

Yueying, caballo del rey Mu: 348.

Yuhui, caballo del rey Mu: 348.

Zhanghuai, príncipe Tang (Li Xian): *Sobre su mausoleo*: 163, 176-179, *Escenas murales de su mausoleo*: 181, 182, 184, 185, 187, 391-395, 469, 483-485, 487, 492, 562, 564, 588. *Sobre su ajuar funerario*: 305.

Zhang Boya, gobernador de Hongnong en Mi Xian, Henan (Han Oriental): 134.

Zhang Qian, oficial de corte de Han Wudi: 368.

Zhang Sheng (oficial militar de alto rango, Sui): 281, 282, 421.

Zhang Shigui, militar de alto rango bajo Tang Taizong: 479, 530-531, 550-551.

Zhang Shuai, poeta Liang: 378.

Zhang Wu, comandante del ejército de Han Wendi: 367.

Zhang Xuan, pintor Tang: 390.

Zhang Yuo, ministro Tang: 379, 380, 532.

Zhangsun (emperatriz Tang): 157, 163, 164, 176.

Zhao (Xiong Zhen), último rey Chu, Estados Combatientes: 359.

Zhao Yong, pintor Yuan: 468

Zhao Zu, oficial del ejército de Han Wendi: 367.

Zhaoye Bai, caballo de Tang Xuanzong: 377, 378.

Zhaozong (Tang) : 162.

Zheng Rentai, general del ejército de Tang Gaozu: 433, 434, 436, 447, 479.

Zheng Xuan, filósofo Han Oriental: 54.

Zhongzong (Tang): 162, 167, 171, 177, 316, 378, 495, 564, 596.

Zhou Bo, primer ministro Han: 245.

Zhou She, comandante del ejército de Han Wendi: 367.

Zhou Yafu, hijo de Zhou Bo (Han): 245.

Zhuidian, caballo de Qin Shi Huangdi: 348.

Zhuifeng, caballo de Qin Shi Huangdi: 348.

Zhututu, caballo de Qin Shi Huangdi: 348.

Zhuan, Duque de Zheng: 42.

Zi Chan, filósofo y hombre de Estado (Primavera y Otoño): 46, 47.

2. ÍNDICE DE YACIMIENTOS ARQUEOLÓGICOS MENCIONADOS.

Siguiendo un orden cronológico.

NEOLÍTICO

- **Loggangshi**, Nanzheng, en Shaanxi (fase Banpo, cultura Yangshao, c. 5000 – 4000 a.C.).
- **Shijia**, en Shaanxi (fase Shijia, Cultura Yangshao, c. 4300 – 4000 a.C.), Tumba (MII).
- **Dongshanzui**, Kezui, Liaoning. Cultura Hongshan, ca. 3500 a.C.
- **Niuheliang** en Lingyuan, Liaoning. Cultura Hongshan, ca. 3500 a.C.
- **Yangshan** en la provincia de Qinghai (fase Banshan, cultura Majiayao, c. 2600 – 2300 a.C.), Tumba (M23).
- **Chengzi** en Zhucheng, Shandong (cultura Longshan, c. 2500 – 2000 a.C.).

DINASTÍA SHANG.

- **Yinxu**. La última capital Shang, en Anyang, Henan. Desde 1928 la Academia China lleva desarrollando campañas sistemáticas en Anyang. En tiempos recientes trabajan también the Anyang Working Station of the Institute of Archaeology of the Chinese Academy of Social Sciences y the Historical Relics Working Team of Anyang Municipality en el área protegida de Yinxin, donde se halla la necrópolis del rey **Shang Wuding**. La capital Yin estuvo habitada desde el 1300 a.C. aproximadamente. Las ruinas se extienden sobre un área global de unos 24 kilómetros cuadrados y comprenden la ciudad (yacimiento de **Xiaotun**) y la necrópolis (yacimiento de **Xibeigang**).
- **Fosa M52**, excavada en 1987 en Guojiazhuang (**Anyang**).
- Tumba de **Fu Hao** (nombre póstumo Xi Mu Yin), consorte del rey Shang Wu Ding, el vigésimo primero de la dinastía (c. 1200 - 1250 a.C.). Descubierta en 1976 en Xiaotun, Anyang, Henan.
- **Houjiazhuang** (tumba nº 1001), en Anyang, Henan. Las excavaciones fueron llevadas a cabo por la Academia China y el Institute of History and Philology entre 1934 y 1935
- Tumba excavada en **Subutun**, Yidu, en la provincia de Shandong.

DINASTÍA ZHOU

- Tumba del conde **Yu** y de su esposa **Jing Ji**, tumba nº I de **Rujiazhuang**, Shaanxi, ca. 950 – 900 a.C..
- **Qishan**, provincia de Shaanxi. En esta área se hallaron el Templo del Duque Zhou (Zhougong) y una necrópolis de miembros de la élite Zhou de unos 80.000 m2. El equipo arqueológico del Beijing University and Shaanxi Cultural Relics Protection and Archaeology Research Institute llevó a cabo las excavaciones en mayo del 2004.

- Tumba nº 14 de **Fengshuiling**, Changzhi, Shanxi, del periodo de los Estados Combatientes. Excavada entre 1954 y 1956.
- **Nulangshan**, Zhangqiu, en la provincia de Shandong, datado en el periodo de los Estados Combatientes
- Yacimiento de **Langjiazhuang**, tumba nº 1. principios del s. V a.C., Zhou Oriental, en Linzi, Shandong.
- **Tumba nº 5**, del valle **Pazyryk**, en los montes Altai, Siberia. Este yacimiento se menciona en relación con un tapiz excavado en 1949, por Rudenko y su equipo.
- **Tumba nº 2 de Xianying**, en Shaanxi, Periodo de los Estados Combatientes, Zhou Oriental (475-221 a.C.). Excavado en 1995.
- Tumba **del Marqués Yi, del estado de Zeng** (Zhenghou Yi). periodo de los Estados Combatientes (475 – 221 a.C.) Fechada hacia el 430 a.C. Enclavada en **Leigudun**, Hubei, fue excavada en mayo de 1978.
- Yacimiento de **Xiongjiazhong**, en Hubei. Periodo de los Estados Combatientes, más concretamente del estado Chu. Fue descubierto en 1979, aunque las labores de campo no se llevaron a cabo hasta agosto de 2006,

DINASTÍA QIN

Antes de la unificación:

- **Yongcheng**, al sur del moderno Fengxiang, Shaanxi. Yongcheng fue la capital del estado Qin desde el 677, año en que fue fundada por el duque Qin Xianggong (Primavera y Otoño), hasta el 383 (Estados Combatientes). Los trabajos arqueológicos comenzaron en 1976. Dentro de la necrópolis de Yongcheng, donde eran sepultados los Duques de Qin, hemos destacado la tumba nº 1, donde se enterró al duque Qin Jinggong (577 – 537 a.C.).
- Tumba de la **Reina madre Xia**, la abuela de Qin Shihuang. Está emplazada al sur de Xian, Shaanxi, a unos 30 Km al suroeste del mausoleo de Qin Shi Huang. Los trabajos arqueológicos comenzaron en el 2005,

China Imperial:

- Mausoleo de **Qin Shi Huangdi** (Ying Zheng, 259-210 a.C.) en Lintong, Shaanxi. Descubierta en marzo de 1974. La investigación corre al cargo de la Oficina de Reliquias Históricas del gobierno Central.

DINASTÍA HAN

Han del Oeste:

- Hipogeo de **Han Wendi** (r. 180 – 157 a.C.), en la montaña **Baling**.
- **Mawangdui**, Changsha, provincia de Hunan. ca. 150 a.C., Dinastía Han del Oeste (206 a.C - 9 d.C). Conjunto de tumbas descubiertas y excavadas entre 1972 y 1974. Contienen los restos del marqués Dai, su mujer, la marquesa Xin Zhui de Dai, y su hijo, tumbas 1, 2 y 3.
- Necrópolis de **Yangjiawan**, al noreste de Xianyang, en Shaanxi. Pertenece al periodo de los reinados de Wendi y Jingdi, es decir entre el 180 y el 141 a.C. Se cree que las tumbas 4 y 5 pertenecen al primer ministro **Zhou Bo** y a su hijo **Zhou Yafu** respectivamente.

- **Yangling**, el mausoleo imperial de **Han Jingdi** (r. 157-141 a.C.) y la emperatriz **Wang**, cerca de Xianyang, Shaanxi.
- Hipogeos de **Liu Sheng** (m. 113 a.C.) y su esposa **Dou Wan** (m. ca. 113 - 103 a.C.) en la montaña de Lingshan, en **Mancheng**, provincia de Hebei. Tumbas nº 1 y nº 2 respectivamente. Liu Sheng, rey Jing de Zhongshan, era hijo de una de las esposas secundarias del emperador Jing Di (157 - 1141 a.C.) y hermanastro del emperador Wu Di. La tumba de Liu Sheng fue descubierta en 1968
- Necrópolis de **Shizishan** en Xuzhou, Jiangsu, que pertenecía a un príncipe de los Chu, de mediados del siglo II a.C.
- Yacimiento de **Dabaotai**, al sur de Beijing. Han Occidental (probablemente entre el 117 y el 45 a.C.).
- Yacimiento de **Laixi**, en Shandong, datado hacia el 107 a.C.
- **Tumba nº 61 de Luoyang**, Henan. Han Occidental.
- **Maoling**. Necrópolis imperial de **Han Wudi** (Liu Che, 140 - 87 a.C.), en la actual ciudad de Xianyang, en Xingping, provincial de Shaanxi.
- Tumba de **Huo Qubing** (140 - 117 a.C.), ubicada en la necrópolis de Maoling, Xingping, Shaanxi.

Han del Este:

- **Tumba nº 1 de Holingol**, Mongolia Interior. Han Oriental.
- Tumba de **Zhang Boya**, gobernador de Hongnong, en Mi Xian, Henan. Dinastía Han Oriental, ca. s. III d.C.
- Hipogeos de **Santai Xian**, en Sichuan. Han Oriental. Entre ellos hemos destacado:
 - La tumba nº 1 de Fentaizui,
 - La tumba nº 1 de Dongzipai.
 - La tumba nº 1 de Liujiayan.

PERIODO DE DIVISIÓN

- Yacimiento de **Caochangpo**, en Xi'an (Shaanxi), Wei del Norte(386 - 534),
- Doce tumbas en **Shaling**, pueblo cercano a Datong, Shaanxi. Wei del Norte (386 - 534).. Descubiertas en julio del 2005. La excavación la está llevando a cabo un equipo del Instituto Arqueológico de Datong dirigido por Liu Junxi.
- **Yongguling**, el mausoleo de la emperatriz regente **Wenming** (o emperatriz Feng, 442 - 490 d.C.), en Datong, provincia de Shanxi. Wei del Norte.
- Tumba del general **Lou Rui**, del periodo Qi Septentrional, fallecido en el 577. Fue descubierta en 1979 en Tayuan, Shaanxi.

DINASTÍA SUI

- Tumba de **Zhang Sheng** en Anyang, Henan, datada en el año 595, Zhang Sheng fue un oficial militar de alto rango. Su tumba fue excavada en 1959.

DINASTÍA TANG

Mausoleos imperiales:

- **Yongkangling**, tumba del ancestro imperial **Taizu** (Li Hu), en Lingqian, Sanyuan.
- **Xinglingling**, tumba del ancestro imperial **Shizu** (Li Bing) en Yaodiandong, en Xianyang.
- **Xianliang** tumba del emperador **Gaozu** (Li Yuan, r.618-626), al noreste del actual Sanyuan.
- **Zhaoling**, tumba del emperador **Taizong** (Li Shimin, r.626-649), al noreste del actual Liquan.
- **Qianling**, tumba del emperador **Gaozong** (Li Zhi, r.649-83) y de la emperatriz Wu Zetian, al noroeste del actual Qianxian.
- **Dingling**, tumba del emperador **Zhongzong** (Li Xian, 684, 705-710), al noroeste del actual Fuping.
- **Qiaoling**, tumba del emperador **Ruizong** (Li Dan, r.684, 710-712), al noroeste del actual Pucheng.
- **Tailing**, tumba del emperador **Xuanzong** (Li Longji, r.712-756), al noroeste del actual Pucheng.
- **Jianling**, tumba del emperador **Suzong** (Li Heng, r.756-762), al noroeste del actual Liquan.
- **Yuanling**, tumba del emperador **Daizong** (Li Yu, r.762-779), al noroeste del actual Fuping.
- **Chongling**, tumba del emperador **Dezong** (Li Shi, r.780-805), al noroeste del actual Jingyang.
- **Fengling**, tumba del emperador **Shunzong** (Li Yong, r. 805), al noreste del actual Fuping.
- **Jingling**, tumba del emperador **Xianzong** (Li Chun, r.806-820), al noreste del actual Pucheng.
- **Guangling**, tumba del emperador **Muzong** (Li Heng, r.821-824), al norte del actual Pucheng.
- **Zhuanling**, tumba del emperador **Jingzong** (Li Zhan, r.824-826), al noreste del actual Sanyuan.
- **Zhangling**, tumba del emperador **Wenzong** (Li Ang, r.826-840), al noroeste del actual Fuping.
- **Duanling**, tumba del emperador **Wuzong** (Li Yan, r.840-846), al noreste del actual Sanyuan.
- **Zhenling**, tumba del emperador **Xuanzong** (Li Chen, r.846-859), al noroeste del actual Jingyang.
- **Jianling**, tumba del emperador **Yizong** (Li Cui, r.859-873), al noroeste del actual Fuping.
- **Jingling**, tumba del emperador **Xizong** (Li Xuan, r.873-888), al noreste del actual Qianxian.
- **Wenling**, tumba del emperador **Zhaozong** (Li Ye, r. 888-904) en Luoyang, (Henan).
- **Haling**, tumba del emperador **Aizong** (Li Zhu, r.905-907) en Heze (Shandong).

Otros mausoleos destacados:

- Tumba de la princesa **Changle**, hija de Tang Taizong y la emperatriz Zhangsun, enterrada en la necrópolis de **Zhaoling**, al noreste del actual Liquan
- Tumba de **Zhang Shigui**, (m. 657), en la necrópolis de **Zhaoling**, Shaanxi. Excavada en 1972. Militar de alto rango a las órdenes de Tang Taizong.
- Tumba de la princesa **Xingcheng**, (m. 663), hija de Tang Taizong y la emperatriz Zhangsun, enterrada en la necrópolis de **Zhaoling**, al noreste del actual Liquan.
- Tumba de **Zheng Rentai** (m. 664), general al servicio de Tang Gaozu, enterrado en la necrópolis de **Zhaoling**, en Liquan, Shaanxi. Excavada en 1972.
- Tumba de **Li Feng**, príncipe de Guozhong, el decimoquinto hijo del emperador Gaozu. La tumba está datada en el año 675 d.C. y está situada dentro de la necrópolis de **Xianling**, en Fuping, Shaanxi.
- Tumba de la princesa **Chengyang**, hija de Tang Taizong y la emperatriz Zhangsun, enterrada en la necrópolis de **Zhaoling**, al noreste del actual Liquan.
- Tumba de **Li Xian** (príncipe **Zhanghuai**, 654-684), sexto hijo de Gaozong, enterrado en la necrópolis de **Qianling**, al noroeste del actual Qianxian. Excavada en 1971.
- Tumba de **Dugu Sizhen**, miembro de un prominente clan de origen Xiongnu, emparentado con la familia imperial Tang. Tumba localizada en el área de Xi'an. Datada en el 698. Institute of Archaeology, Chinese Academy of the Social Sciences.
- Tumba de **Li Chongrun** (príncipe **Yide**, 682-701) hijo primogénito del emperador Zhongzong y la emperatriz Wei, enterrado en la necrópolis de **Qianling**, al noroeste del actual Qianxian. Excavada en 1971.
- Tumba de **Li Xianhui** (princesa **Yongtai**, 684-701) hija del emperador Zhongzong y la emperatriz Wei, enterrada en la necrópolis de **Qianling**, al noroeste del actual Qianxian
- Tumba de **Li Zhen** (príncipe Yue, m. 718), octavo hijo de Tang Gaozong, enterrado en la necrópolis de **Zhaoling**, en Liquan, Shaanxi.
- Tumba de **Li Chengqi** (príncipe **Li Xian**, Emperador Rang a título póstumo, m. 741), primogénito del emperador Ruizong, enterrado en **Huiling**, en la necrópolis de **Qiaoling**, al noroeste del actual Pucheng
- Tumba del militar **Wu Shouzong** (m. 748), tumba nº 131 de Gaolou, Xi'an, Shaanxi.
- Tumba de **Su Sixu**, al este de Xi'an, Shaanxi.

DINASTÍA SONG:

- El gran complejo funerario imperial de la dinastía Song Septentrional (960-1127) se encuentra en **Gongyi**, Henan.

Tumba del emperador **Song Taizu** (Zhao Kuangyin, 927 – 976) enterrado en el mausoleo

Yongchuang:

Tumba del emperador **Song Taizong** (Zhao Kuangyi, 976 – 997) enterrado en el mausoleo **Yongxu**,

Tumba del emperador **Song Zhenzong** (Zhao Heng, 968-1022) enterrado en el mausoleo **Yongding**,

Tumba del emperador **Song Renzong** (Zhao Zhen, 1010-1063) enterrado en el mausoleo **Yongzhao**,

Tumba del emperador **Song Yingzong** (Zhao Shu, 1032-1067) enterrado en el mausoleo **Yonghou**,

Tumba del emperador **Song Shenzong** (Zhao Xu, 1048-1085) enterrado en el mausoleo **Yongyu**,

Tumba del emperador **Song Zhezong** (Zhao Xu, 1076 - 1100) enterrado en el mausoleo **Yongtai**.

DINASTÍA YUAN:

- Mausoleo de la familia **He**, en el condado de Hu, Shaanxi. Excavado en 1978.

DINASTÍA MING:

- Tumba del emperador **Ming Hongwu** (Zhu Yuangzhang, 1328-1398), enterrado en el mausoleo **Xiaoling**, en Nanjing, Jiangsu.
- Tumba del emperador **Ming Yongle** (Zhu Di, 1360-1424), enterrado en el mausoleo **Chanling**, Beijing.
- **Dingling**, mausoleo imperial de **Ming Wanli** (m. 1620)
- Tumba del príncipe de Lu (m. 1389) en el condado de Zou, Shandong.
- Tumba del eunuco **Wei Cunjing** (1445-1510). Tumba nº 6, en Chengdu, Sichuan. Excavada en 1955.

DINASTÍA QING:

- **Qingdongling**: Tumbas Dong, tumbas imperiales de Este, ubicadas a unos 125 km. al noroeste de Pequín, en Zunhua, Hebei. Destacan las tumbas de los emperadores **Shunzhi** (r.1644-1661), **Kangxi** (r.1662-1722), **Qianlong** (r.1736-1796), **Xianfeng** (r.1851-1861), **Tongzhi** (r.1862-1875), y de la emperatriz regente **Cixi** (m. 1908). Esta necrópolis alberga también cuatro mausoleos con los restos de 136 concubinas imperiales y un mausoleo para princesas.
- **Qingxiling**: Tumbas Xi, tumbas Imperiales del Oeste, ubicadas a unos 125 km. al suroeste de Pequín, en Yixian, Hebei. Destacan las cuatro tumbas imperiales:
 - Tailing**, mausoleo del emperador Qing **Yongzheng**. (Yinzhen, r.1722-1735),
 - Changling**, el mausoleo del emperador **Jiaqing** (r.1796-1820).
 - Muling**, el mausoleo del emperador **Daoguang** (r. 1821-1850).
 - Chongling**, mausoleo del emperador Qing **Guangxu** (Zaitian r.1875-1908),

3. GLOSARIO DE TÉRMINOS.

Siguiendo el orden alfabético de la romanización pinyin.

An: 鞍 silla de montar, montura.

An che: 鞍车 durante la dinastía Qin, pequeño carruaje cerrado con asientos, dirigido por un auriga que va sentado en el exterior.

Andun wushiyoung: 安盾 武士俑 "figuras de guerreros cuya mano descansa en un escudo". Nombre dado por los arqueólogos chinos a una tipología de *mingqi* que aparece entre los ajuares de algunas tumbas del Periodo de División, y que darán origen a los *zhenmuyong*.

Anfu: 鞍覆 manta estribera o cobertor para la montura.

Anqiao: 鞍桥 arzón, armazón de la silla de montar.

Anru: 鞍褥 manta que se coloca bajo la silla de montar y sobre el sudadero o *zhang ni*.

Bagua: 八卦 Los "ocho trigramas". Son la base gráfica del *Yijing* o Libro de los Cambios. Su origen mítico se remonta a Fuxi. Cada uno de los trigramas está compuesto por tres líneas, y están generados por todas las combinaciones posibles de una línea horizontal entera (*yang*) y otra quebrada (*yin*). De la combinación dos a dos de los ocho trigramas se forman los sesenta y cuatro hexagramas que componen el *Yijing*.

Banbi: indumentaria femenina, típica de la dinastía Tang. Consiste en un chaleco de manga corta ajustado

bajo el pecho. Se llevaba sobre una camisa de mangas estrechas y una falda larga.

Bi: (pi). 碧 Disco de jade, con un agujero central, de carácter ritual. Empleado desde el neolítico en los ritos funerarios, durante las dinastías Shang y Zhou. Su forma circular remite al *yang*, al cielo y a lo masculino. Suele aparecer como complemento del *Cong*.

Biao: filete, parte de las embocaduras de una caballería.

Bidai: 鼻带 muserola, parte de la cabezada, colocada sobre la nariz de la caballería.

Bihua: 壁画 pintura mural. Nos hemos referido a ella decorando los interiores de las tumbas.

Bingmayong: 兵马俑 término con el que se designan los ejércitos de terracota que forman parte de un ajuar funerario. Ver *yang*.

Bixie: Animal mitológico, con cuerpo de león alado y dos cuernos en la frente. Suele aparecer en piedra tallada formando pareja con un *tianlu* a la entrada de las tumbas, en la Senda del Espíritu o *Shendao*. Ambos son animales protectores y símbolos del valor y el poder del difunto. A veces son equiparados con las quimeras griegas, por su parecido morfológico con este ser mitológico.

Caishu: escritura "Regular". Estilo de escritura china muy utilizado a finales de la dinastía Han. Combina características del estilo "Administrativo" o *Lishu* y del estilo "Cursivo" o *Caoshu*. Para otros estilos ver también: *Zhuanshu*, *Dazhuan*, *Xiaozhuan*, y, *Xingshu*.

Caoshu: escritura “Cursiva”. Estilo de escritura china aparecido a finales de la dinastía Han. También llamado “escritura de Hierba”. Para otros estilos ver también: *Zhuanshu*, *Dazhuan*, *Xiaozhuan*, *Lishu*, *Caishu*, *Xingshu* y *Gaoshu*.

Changeh o Chango: también llamada o *Heng O* (este último apelativo fue temporal, debido al tabú por el uso del nombre imperial Han). Es la diosa de la luna, esposa de *Yi* el Arquero, a quien robó el elixir de la inmortalidad que le había confiado la Reina Madre del Oeste. Fue confinada en la luna y obligada a adoptar la forma de un sapo. Representa la inmortalidad, lo lunar, las metamorfosis y la figura del embaucador.

Che: 车 carro. De las dos cuádrigas de bronce halladas en el mausoleo de Qin Shi huangdi la nº 1 es un *li che*, un carro de guerra o de reconocimiento, y la nº 2 un *an che*, un pequeño carruaje cerrado con asientos, dirigido por un auriga que va sentado en el exterior.

Che Long: figura mitológica que preside el monte Zhong, y que abriendo y cerrando sus ojos da lugar al día y la noche.

Cong: (ts´ung). Forma tubular de jade, que conjuga una forma cuadrada en el exterior y una forma circular en el interior. De carácter ritual, fue empleado desde el neolítico en los ritos funerarios, durante las dinastías Shang y Zhou. Su forma cuadrada remite al *yin*, a la tierra y a lo femenino. Suele aparecer como complemento del *Bi*.

Dandao banfanji: moño simple con doble vuelta en forma de “hoja de sable”, de moda entre las damas de la corte Tang.

Danglu: adorno sobre la frontalera típico de las caballerías de la dinastía Han. También llamado *mayang*.

Dazhuan: escritura “Gran Sello”. Estilo de escritura china desarrollado durante la dinastía Zhou. Para otros estilos ver también: *Zhuanshu*, *Xiaozhuan*, *Lishu*, *Caishu*, *Xingshu* y *Gaoshu*.

Di o Shang Di: divinidad principal del panteón Shang. Estaba concebido como una unidad, probablemente en términos antropomórficos, y se le atribuían poderes supremos sobre el hombre y sobre la naturaleza.

Diexie dai: cinturón de cuero, con el que se ceñía el *hufu* y al que a veces se anudaban, suspendidas, pequeñas bolsas para contener objetos.

Dizi: instrumento de viento tradicional, flauta de bambú transversal.

Dougong: pilar y ménsula - postes sustentantes generalmente en madera en la arquitectura civil, que en esta ocasión (hipogeos de Santai Xian) han sido tallados en la roca.

Duomaji: peinado típico de las mujeres aristócratas Tang, con forma de moño alto, holgado y a veces ligeramente ladeado, inspirado en la “caída del caballo”. Es el peinado más habitual entre las mujeres de la corte de Tang Xuanzong.

Edai: 额带 frontalera, parte de la cabezada, colocada sobre la frente de la caballería.

Fang: una de las 28 constelaciones antiguas chinas. Según se decía estaba formada por cuatro caballos (cuatro estrellas que se corresponden con la cabeza de Escorpio en occidente). Los Zhou fijaban el inicio de la primavera cuando la constelación *Fang* se contemplaba en el punto exacto del mediodía.

Fei-huang o Shihuang: criatura fantástica con rasgos dragontinos y equinos, montura del mítico Emperador Amarillo en su viaje a Kunlun, paraíso de los Inmortales.

Fenghuang: 凤 Ave Fénix. Uno de los Cuatro animales míticos, junto al *long* o dragón cerúleo, el tigre blanco o el *qilin* y el guerrero oscuro (la tortuga y la serpiente). En textos antiguos es sustituido por el Pájaro bermellón o rojo. Está relacionado con el punto cardinal sur, el elemento fuego, el color rojo y la estación del verano. A partir de la dinastía Han se asocia a la figura de la emperatriz, así como el dragón de cinco garras se asocia a la figura del emperador.

Fengshui: 风水 “viento y agua”. Geomancia. En su origen este término designaba un método para designar los emplazamientos idóneos para el asentamiento de las moradas de los vivos y de los muertos asegurando así la buena fortuna. Para ello se basa en la localización del *qi* o “energía vital”. Aunque su práctica se remonta al menos hasta el neolítico, la primera vez que aparece documentado el término es en el *Zangshu* o “Libro del enterramiento”, escrito por Guo Pu (276-324) basándose a su vez en el *Zangjing* o “Clásico del enterramiento” que había sido redactado por Qing Wuzi en la dinastía Han.

Feiyi o fei-i: "manto", "sudario" o "cubierta". Nombre antiguo utilizado para designar el paño funerario. Algunos investigadores lo traducen por "prenda para volar o para el vuelo".

Fu: sudario. También llamado *hu* o *yiqin*.

Fu: rito de invocación realizado en el momento de la muerte. Su propósito es invocar a la parte *hun* del alma para constatar definitivamente el fallecimiento del difunto.

Fu: montículo. Según el Zangshu, estas formaciones de baja elevación (*fu* y *gang*), pertenecen a la categoría de terreno de "arterias o ramas (arteriales)", y en ellas se puede detectar la presencia de *qi*.

Fudai: 腹带 cincha, arnés de sujeción de la silla de montar que discurre alrededor del paso de cincha del caballo.

Fusang: 桑 árbol de la morera.

Fuwei: 缚尾 término con el que se conoce la práctica de vendar la cola del caballo, como medida estética y protectora.

Gang: loma. Según el Zangshu, estas formaciones de baja elevación (*gang* y *fu*), pertenecen a la categoría de terreno de "arterias o ramas (arteriales)", y en ellas se puede detectar la presencia de *qi*.

Gaoling: caolín.

Giance: inventario de los bienes funerarios contenidos en una sepultura.

Gui (kuei): 鬼 aparición siniestra o demoníaca, en la que se transforma la parte material o *po* de un difunto que ha sido privado de unas dignas exequias y vuelve a la tierra para atormentar a sus descendientes.

Gui: Tableta que porta entre las manos el oficial civil.

Guli: estilo caligráfico que mezcla escritura de sello o *zhuanshu* y escritura administrativa *lishu*.

Hou Tu, el Señor o Señora de la Tierra. Su culto se instituye a finales del siglo II aC, junto al de T'ai I o la Gran Unidad. Se le conoce también como Tu Bo, con capacidad de proteger a los difuntos del ataque de las

serpientes, que habita el reino de Youdu que pertenece al espíritu de la tierra.

Houqiao: 后桥 borren o arco trasero de una montura.

Houzang: "ricos enterramientos". Fórmula empleada cuando se opta por otorgar al difunto el máximo tratamiento, comprendiendo la celebración de sus exequias, la preparación del cuerpo, la construcción del mausoleo y la inclusión de ajuares suntuosos. Es el primer nivel dentro de la categorización china de enterramientos que también comprende los jiezang (enterramientos moderados) y los bozang (enterramientos frugales).

Hu: sudario. También llamado *yiqin* o *fu*.

Huang quan (huang ch'üan): 黄泉 La fuente amarilla. Morada subterránea, infierno.

Hubu xinsheng: "nueva canción de los bárbaros", género musical que surge en la dinastía Tang y que fusiona música y danza de las regiones occidentales extendidas a lo largo de las rutas comerciales de la Seda.

Hufu: atuendo bárbaro. Atuendo de moda en la época Tang, tanto para hombres como para mujeres, inspirado en el manto sogdiano. Era una especie de guardapolvos con cuello vuelto y doble solapa, abotonado a un lado y abierto hasta abajo. Se llevaba ceñido por un cinturón, y acompañado de unos pantalones que normalmente se recogían en unas botas, de cuero o fieltro. Típico de las figuras ecuestres Tang.

Hun: 魂 parte espiritual y componente *yang* del alma, relacionada con el cielo.

Hunpin: tipología de urna funeraria que se dio en área norte de Zhejiang y Jiangsu, al sur del río Yangzi. La mayoría de estas piezas fueron producidas en gres vidriado entre el 250 y el 300 d.C. Normalmente su iconografía giraba en torno al camino que debía emprender el alma, así que solían representarse sobre la urna símbolos auspiciosos, figuras protectoras y elementos direccionales, además de puertas y torres vigía que marcaban el camino a seguir.

Huntuo mao: “sombbrero tártaro”. Un sombrero de fieltro, con copa alta, una especie de visera levantada y adosada a la corona y dos orejeras colocadas de igual manera una a cada lado. Inspirado en el sombrero usado por los jefes de los sogdianos de la región de Samarcanda. Tocado habitual de las amazonas Tang.

Huozhu: “perla llameante”. Motivo decorativo de amplia difusión. Durante las dinastías Sui y Tang se empleó como adorno de las caballerías, colocado sobre la grupa, ceñido a la baticola (*jisheng*).

Huren: término empleado para designar a las gentes oriundas de Asia Central, de cualquier condición. Muy empleado en la dinastía Tang.

I: “etiqueta”. Una preocupación constante desde el inicio de la civilización china ha sido el vivir en armonía con el orden natural. Alrededor de esta cuestión se extiende todo un entramado de ritos //y etiqueta /bien codificado y referido a prácticamente todas las situaciones, relevantes o decisivas, de la vida pública y privada.

Ji po (chi-p’o): caracteres inscritos en un hueso oracular Zhou del siglo XI a.C., que hace referencia al periodo comprendido entre octavo o noveno y el decimocuarto o decimoquinto día del ciclo lunar.

Ji si po (chi-ssu-p’o): Término que aparece en otra inscripción haciendo referencia al último periodo del ciclo que comienza en el vigésimo tercero o vigésimo cuarto día. La mención de estos términos tiene el objetivo de apoyar la teoría de que en un principio el ciclo de nacimiento y muerte estaría regido por el ciclo lunar.

Jiadaì: 颊带 carrilleras o montantes, partes laterales de la cabezada, situados sobre los carrillos de la caballería.

Jian: 检 “inspectoría”. Cada uno de los centros estatales de cría caballar.

Jiaguwen: Término chino moderno de carácter descriptivo para designar los huesos oraculares, literalmente “escritos sobre concha y hueso”.

Jimiao: “Templo Ancestral del Absoluto” donde se veneraban mediante la celebración de ciertos rituales.

Jinghuji: peinado típico de las mujeres Tang, con el pelo recogido en lo alto de la cabeza, inspirado, a juzgar por

su traducción literal, en la imagen de un “cisne amedrentado”.

Jisheng: 寄生 “parásito”. Adorno de las caballerías, de origen chino. Va colocado sobre la grupa del caballo, sujeto a la baticola. Puede tener una forma vegetal, bastante abstracta. Durante las dinastías Sui y Tang también tuvo forma de “perla llameante” o *huozhu*.

Ju: 驹 potro.

Juzhuang: armadura de guerra para el caballo.

Konghou: instrumento musical de cuerda de gran tradición en China, similar al arpa, el número de sus cuerdas oscila entre 5 y 25.

Kuai ti: 快蹄 patas veloces”, caballo veloz. Caballos excepcionales que criaban los nómadas del norte de China. Según decían eran capaces de saltar a la grupa de la madre al tercer día de su nacimiento. Hay constancia de que China importaba estos caballos al menos desde el siglo III aC.

Kun: segundo de los trigramas del *bagua*. Representa la tierra, lo receptivo, lo abnegado, la madre. Encarnado por la yegua, es el principio yin por excelencia.

Lanshan: indumentaria masculina que consiste en una túnica larga hasta las pantorrillas, de cuello redondo y maga larga ceñida con un cinturón. Suele acompañarse del *putou* y de botas altas (*wupi xue*). Típica de los cazadores a caballo representados en los *mingqi* Tang.

Li: 礼 conjunto de ritos. Comprende un entramado de normas de protocolo para cualquier circunstancia social, desde las ceremonias religiosas a las trivialidades de la etiqueta diaria.

Li che: cuádriga empleada en la dinastía Qin para la guerra o como vehículo de reconocimiento.

Liangdang: tipo de armadura. Protege el torso mediante dos placas, una delantera y otra trasera, sujetas a la altura de los hombros por dos tiras de cuero. Esta coraza va colocada sobre un faldero, generalmente de cuero.

Lingzhi: hongo mágico, atributo que denota inmortalidad dentro de la iconografía taoísta.

Liubo: juego de mesa para dos contrincantes. Se decía que era uno de los pasatiempos más comunes de los inmortales.

Lishu: escritura "Administrativa". Estilo de escritura china desarrollado en el siglo III a.C., a partir de una simplificación del estilo *Xiaozhuan* o "Sello Menor". Para otros estilos ver también: *Zhuanshu*, *Dazhuan*, *Xiaozhuan*, *Gaishu*, *Xingshu* y *Gaoshu*.

Lokapala: término sánscrito, Rey Guardián. Homónimo del *Tianwang* de la cultura china. Según la creencia budista los *lokapala* se asocian a la guarda de las Cuatro Direcciones, son los protectores de la Ley budista y, según la tradición, estuvieron presentes en cada uno de los momentos decisivos de la vida del Buda Histórico. Los nombres de los Cuatro Reyes celestiales en sánscrito son: Vaishravana, Guardian del Norte; Dhrtarastra, Guardian del Este; Virudhaka, Guardian del Sur y Virupaksa, Guardian del Oeste

Long (lung): 龍 Dragón. El Dragón azul o cerúleo, el altísimo. Uno de los cuatro animales sagrados o míticos. Se asocia al punto cardinal este, el elemento madera, el color azul-verde y la estación de la primavera.

Long: risco. Según el *Zangshu*, estas formaciones rocosas (*long* y *qiu*), pertenecen a la categoría de terreno de "huesos" y en ellas se puede detectar la presencia de *qi*.

Long-ma (lung-ma) 龍馬: Caballo-dragón, hipofidio.

Luotou: bridas para la caballería, conjunto de cabezada, embocaduras y riendas.

Ma 馬: caballo.

Mang: dragón común de cuatro garras. Puede ser ostentado como emblema por algunos príncipes u oficiales de corte. Representa el poder temporal.

Mayang: adorno sobre la frontalera típico de las caballerías de la dinastía Han. También llamado *danglu*.

Ming: 冥 El mundo de las tinieblas, de los muertos; los infiernos. Ver *mingqi*.

Mingqi: 冥器 objetos para el espíritu del difunto. En general todos los objetos que integran el ajuar del difunto, con una función específica en la vida ultraterrena, y en particular, las figuras de cerámica o madera.

Ming-ching: "estandarte funerario inscrito". Estandarte o pendón funerario para colgar o portar encabezando la procesión del cortejo fúnebre. Su función principal, desde su aparición hacia el siglo III a.C., era recoger el nombre del difunto para que su alma *hun* pudiera ser identificada.

Mingguangkai: 明光 "brillante y resplandeciente armadura", tipo de armadura que se desarrolla durante las Seis Dinastías. Su uso se continúa hasta la dinastía Tang. Evoluciona a partir del *liangdang*. Consta de hombreras, faldaje y coraza. Esta última se llamaba *hujing* "espejos protectores" y se caracterizaba por dos amplias formas circulares enmarcando los pectorales. La morfología de esta pieza dio origen al nombre de la armadura, ya que provocaba un acusado reflejo cuando los rayos solares incidían sobre ella, incomodando al enemigo. Durante la dinastía Tang se añadió otro *hujing* a la zona del abdomen.

Mu: 墓 "tumba o sepulcro".

Muyong: 墓俑 término con el que se designaban a finales de la dinastía Zhou Oriental las representaciones en tres dimensiones de la figura humana para uso funerario. Ver *yang*.

Muzhi: epitafios grabados en piedra que recogen los panegíricos leídos en voz alta durante los funerales. Estos epitafios se enterraban junto al difunto antes de sellar el mausoleo.

Nishang yuyi: vestido de "arco iris y plumas". Llamativa indumentaria femenina, propia de algunas bailarinas de la corte Tang. Se caracteriza fundamentalmente por unas piezas de tela triangulares que sobresalen hacia los laterales a ambos lados de la parte baja de la falda y por unas prominentes hombreras. El nombre, posteriormente dado a esta indumentaria, responde al título de una melodía bailada compuesta, según la tradición, en honor de Yang Guifei por el propio Tang Xuanzong (712-756) tras un evocativo sueño.

Pa: variante del término *po* para designar el alma humana. Su significado literal es “blanco”, “brillante” o “luz brillante” y se halla en relación con la luz creciente de la luna nueva.

Paifang (pái-fang): Monumento conmemorativo a modo de pórtico de honor o arco de triunfo. Realizado en piedra o madera. Pueden situarse para señalar la entrada a un recinto sagrado de un templo o de un complejo funerario o para conmemorar algún hecho histórico en una ciudad

Pailou (p' ai-lou). Desarrollado a partir del *paifang*, se emplea este término para referirse mayormente a los arcos de carácter meramente decorativo.

Pangxiong: pecho petral, arnés de sujeción de la silla de montar al pecho del caballo.

Peizang mu: 陪葬墓 dentro de una necrópolis, cada una de las tumbas satélites que acompañan al mausoleo imperial.

Pipa: instrumento musical de cuerda tradicional, similar al laúd, de cuatro cuerdas.

Po (p' o): 魄 La parte material y componente yin del alma, relacionada con la tierra.

Putou: tocado clásico masculino, típico de oficiales civiles o académicos. Recoge el pelo en lo alto de la cabeza imitando un moño doble.

Qi (ch' i): 器 vaso, utensilio, instrumento, aparato, mueble. Ver *mingqi*.

Qi (ch' i): 骑 jinete. Montar a caballo, cabalgar.

Qi (ch' i): 气 concepto fundamental en el pensamiento y la metafísica chinos. Aunque no existe una única palabra que abarque su significado, suele traducirse por “energía vital”, “fuerza vital”, “aliento”, “fuerza material”... Este problema se debe en parte a la evolución semántica del término que ha variado bastante a lo largo del tiempo. Concepto fundamental en el *fengshui*.

Qian (k' ien): primero de los hexagramas del *Yijing* o Libro de los Cambios. Representa el Cielo, el principio generador, la fuerza, el Padre. Es por tanto principio

activo y demiúrgico, poder divino y soplo espiritual, la potencia divina. El principio *Chien* como origen del cielo es el generador de la lluvia, que es a su vez fecundadora y purificadora.

Qian qiu jie: “la fiesta de los mil otoños”. En el año 729 el ministro Zhang Yuo propuso al emperador Tang Xuanzong (r. 712-756) que el día de su cumpleaños, el quinto día del octavo mes lunar, se instituyera esta fiesta oficial con el objeto de desearle una larga vida. En este contexto debutaron los *wuma* o caballos danzantes de Xuanzong.

Qiance: inventario de los bienes del ajuar del difunto, colocado dentro de la tumba. Durante la dinastía Han se recogía sobre tablillas de bambú.

Qianli ma (ch' ien li ma): 千里马 Caballos superiores, capaces de recorrer en un solo día 1.000 li (640 km aproximadamente)

Qianqiao: 前桥 borren o arco delantero de una montura.

Qiao: 桥 borrenes o arcos de una montura. Se denomina *qianqiao* el borren delantero y *houqiao* el trasero.

Qilin (ch' i-lin): Animal fabuloso, a veces llamado unicornio pues el macho posee un cuerno sobre su frente. Es uno de los Cuatro animales míticos. En algunos textos es sustituido por el tigre blanco. Posee cuerpo de ciervo, piel escamada de cinco colores (rojo, amarillo, azul, blanco y negro) y cola de búfalo. Se le relaciona con la figura del Dragón-caballo. Se asocia al punto cardinal oeste, el elemento metal, el color blanco y la estación del otoño.

Qindian: término para designar el espacio arquitectónico de un complejo palaciego o funerario que servía de zona de descanso exclusiva del emperador.

Qiu: baticola, arnés de sujeción de la silla de montar que discurre sobre la grupa y bajo la cola del caballo.

Qiu: 丘 Pequeña colina o túmulo. Según el Zangshu, estas formaciones rocosas (*qiu* y *long*), pertenecen a la categoría de terreno de “huesos” y en ellas se puede detectar la presencia de *qi*. A partir de la dinastía Zhou se adopta la costumbre de indicar la posición de una tumba colocando un montículo encima. Al principio eran

pequeños montones de arena, pero poco a poco fue creciendo su tamaño hasta convertirse en pequeñas colinas llamadas *qiu*.

Qiyun shengdong: (ch'iyün shengtung). Concepto formulado por Xie He [Hsieh Ho] (fl. 490 d.C.), en la introducción a su obra *Gu Huapin Lu*. Desde entonces ha sido un concepto básico de la Teoría del Arte y una herramienta fundamental para la crítica estética de todo el arte chino posterior. El *qiyun shengdong* es la primera de las Seis Técnicas de la Pintura, y constituye el fin último de la pintura y por extensión de cualquier forma artística. *Qiyun*, significa tono y atmósfera, y *shengdong* es un adjetivo que significa plenamente vivo, en movimiento, semejante a la vida misma. Así pues la consecución de este tono y esta atmósfera vitales debe ser, antes que la verosimilitud, el fin mismo de la obra de arte.

Que: arquitectura de origen defensivo, a modo de torre. En la China Antigua se erigían para marcar la entrada a una propiedad singular, ya fuera un palacio, una mansión, un templo o un mausoleo. Con este término pueden designarse desde las torres vigía de una arquitectura palaciega hasta los pilares con decoración en relieve que señalan la entrada a un templo, a un complejo funerario o a una mansión aristocrática. En el ámbito funerario su representación, tanto en tres como en dos dimensiones, delimita la transición entre los dos mundos, el terrenal y el más allá, y le indica al difunto el camino que debe atravesar

Renyong: 人俑 representación en tres dimensiones de la figura humana dentro del ajuar funerario. Ver *mingqi y yang*.

Sancaitao: 三彩陶 literalmente "Cerámica Tres Colores". Bajo este término se engloba en general toda la cerámica Tang con vidriado de plomo policromo (de dos a cuatro colores), y en particular a la decorada con tres colores: verde, amarillo y marrón.

Sang: 喪 duelo, luto.

Sanhua: 三花 "tres flores". Término con el que se designa un tipo de corte que se practica en las crines del caballo. La crin aparece recortada pero dejando que sobresalgan interrumpidamente tres penachos, como si de tres almenas se tratase. Corte que estuvo muy de moda en el siglo VIII d.C.

Shen: 神 espíritu amable o alma benevolente. Si el difunto es honrado mediante unas dignas exequias el *hun* es enviado a la tierra a bendecir a los miembros vivos de la familia en calidad de *shen*. También es un término que se puede aplicar como genérico para cualquier divinidad.

Shen ma: 神馬 "caballos divinos". Una consulta al Libro de los Cambios le vaticina a Han Wudi que obtendrá caballos divinos del noroeste.

Shendao: 神道 "camino sagrado de las almas". Avenida de acceso a un túmulo imperial, normalmente flanqueada por estatuas y estelas funerarias en piedra. Aunque aparecen en la dinastía Han, alcanzan su apogeo en la época Tang, cuyo máximo exponente es Qianling, el mausoleo de Tang Gaozong (r. 650 – 684). La práctica decae después pero se retoma con esplendor durante la dinastía Ming, prueba de ello es Changling, el mausoleo imperial de Yongle (1403 – 1424).

Shengtao: arnés de sujeción rudimentario, cabezada de cuadra.

Shenwang: 神王 "Espíritu-Rey". Ver *Tianwang y Lokapala*.

Shi Ong Zhong: miembros de la guardia imperial.

Shixiang: 石像 estela funeraria en piedra.

Shuang luoji: tocado femenino con el pelo recogido en un moño doble en lo alto de la cabeza.

Shuanghuan wangxianji o "doble anillo viendo las hadas", recogido para el pelo de moda entre las damas de la corte Tang.

Shuochang: personajes que se dedicaban al entretenimiento, una suerte de cuentacuentos que cantaban sus historias. Muchos de ellos eran enanos que actuaban de forma ambulante. Son comunes sus representaciones escultóricas, formando parte de los ajuares funerarios de Sichuan.

Siguan: término para designar el espacio arquitectónico de un complejo palaciego o funerario dedicado a la intendencia y a almacenar las provisiones.

Sitian wang: 四天王 "Cuatro Reyes Celestiales". Ver *lokapala* y *tianwang*.

Tai Shan: la Montaña sagrada Tai en la provincia de Shandong, asociada al punto cardinal este.

Tao (t'ao): 陶 acción y el efecto de modelar en barro.

Taoyong (t'ao-yung): 陶俑 género de escultura, típicamente chino, que consiste en la representación de figuras de cerámica o barro cocido hechas para ser enterradas junto con el difunto

Tian (T'ien): 天 el Cielo. Divinidad principal del panteón Zhou. Fue adoptado como objeto de veneración por las sucesivas dinastías imperiales, y la creencia en su Mandato o *Tianming* permaneció vigente, rigiendo los destinos de toda la época imperial hasta 1910.

Tian ma: 天马 "caballos celestiales". Según la leyenda tienen la habilidad de volar y de llevar a sus jinetes a la casa de los inmortales. Han Wudi los identificó con los caballos criados en Fergana.

Tianlu: Animal mitológico, con cuerpo de león alado y un cuerno en la frente. Suele aparecer en piedra tallada formando pareja con un *bixie* a la entrada de las tumbas, en la Senda del Espíritu o *Shendao*. Ambos son animales protectores y símbolos del valor y el poder del difunto. A veces son equiparados con las quimeras griegas, por su parecido morfológico con este ser mitológico.

Tianming: 天命 Mandato del Cielo. Doctrina que comienza a principios de la dinastía Zhou, según la cual el Cielo otorga directamente al emperador el derecho de gobernar, designándolo como *Tianzi*.

Tianwang: 天王 "Rey Celestial", también conocido como *shenwang* ("espíritu-rey"). Figuras antropomorfas que guardan las tumbas. Asociados con las Cuatro Direcciones (*Sida tianwang* o "Los Cuatro Grandes Reyes Celestiales"). Su imagen está directamente relacionada con las figuras de los *lokapala*. Los *tianwang* aparecen en China hacia mediados del siglo VII y alcanzan su apogeo durante el segundo cuarto del siglo VIII, sobre todo en tumbas de los alrededores de Chang'an y Luoyang (Henan). En la iconografía china, los *tianwang*, se caracterizan además

porque aparecen representados en parejas, de pie sobre un animal o un demonio. Si se trata de animales lo más habitual es que uno de ellos aparezca sobre un buey y el otro sobre una oveja, un perro o una criatura fabulosa. Si no, aparecen en actitud más combativa sobre uno o varios demonios a los que están sometiendo. Ver también *Lokapala*, *Tianwang yong* y *Sitian wang*.

Tianwang yong: 天王俑 cada una de las esculturas funerarias que representan a los Reyes Celestiales.

Tiansi: El ancestro de los caballos, durante la dinastía Zhou, era conocido como *Tiansi* y se identificaba con la constelación *Fang*, una de las 28 constelaciones antiguas chinas.

Tianzi: 天子 Hijo del Cielo. Título, primero adoptado por los reyes Zhou y continuado en la época imperial, que pone de manifiesto que su derecho de gobernar emana directamente del Cielo.

Tu: 图 diagrama. **Sangfu tu** (diagrama del sistema de duelo), **sangzhi tu** (diagrama de las reglas del luto) y **sangli tu** (diagrama del rito funerario)

Wenguan (wen kuan) 文官: funcionario civil.

Wenguan yong: 文官俑 cada una de las esculturas funerarias que representan a los funcionarios civiles.

Wuguan (wu kuan): 武官 oficial militar

Wuguan yong: 武官俑 cada una de las esculturas funerarias que representan a los oficiales militares.

Wuma: 舞马 caballos danzantes. Tenemos fuentes que nos hablan de esta doma al menos desde el periodo de los Tres Reinos (220-280), aunque los ejemplos más conocidos son los caballos danzantes del emperador Tang Xuanzong (r. 712-756).

Wupi xue: botas de cuero negras. Durante la dinastía Tang, los cazadores solían vestir el *lanshan*, ir tocados con el *putou* y calzarse con ellas.

Wushi yong: figuras antropomorfas de guerreros protectores de las tumbas. Son características sobre

todo del Periodo Tang, pero derivan de las figuras protectoras aparecidas durante el periodo de División, sobre todo de los *andun wushiyong*. Acabarán siendo sustituidas por los *tianwang*.

Xian (hsien): 仙 inmortalidad o inmortal.

Xian: bocado, parte de las embocaduras de la caballería, que descansa en la boca del animal.

Xiangdai: 项带 testera, parte de la cabezada de la caballería, situada sobre la nuca y detrás de las orejas.

Xiangma: 相马 fisiognomía del caballo, pseudo-ciencia que se remonta al periodo de Primavera y Otoño, permite el arte de enjuiciar el carácter del caballo mediante el estudio de su apariencia física o fisonomía.

Xiangshu: 相术 fisiognomía humana, capacidad juzgar el carácter de una persona en función de su apariencia física.

Xiao: (Hsiao) 孝 Piedad filial. Uno de los pilares fundamentales del confucionismo. La piedad filial es la base del gobierno familiar, la virtud cardinal de la buena persona, y la fuerza más poderosa que opera para mantener el orden de la sociedad requerido por el Estado como última aspiración de todo ser

Xiao 簫. Flauta vertical realizada en bambú. Instrumento de viento tradicional llegado a China desde el oeste durante la dinastía Han.

Xiaokan (hsiao k'an): Nichos abiertos en la rampa de acceso a las grandes tumbas Tang dotadas de pozos de ventilación. En esos nichos se colocaba parte de las esculturas funerarias del ajuar.

Xiaoren: encargado de las caballerizas imperiales durante la dinastía Zhou. Además era el responsable de realizar los ritos de inmolación de los caballos y de celebrar la ceremonia del *Zhiju*.

Xiaozhuan: escritura "Sello Menor", Estilo de escritura china creado en el siglo III a.C. por Li Si, primer ministro del emperador Qin Shi Huangdi, con la intención de unificar los estilos de escritura ya existentes. Para otros estilos ver también: *Zhuanshu*, *Dazhuan*, *Lishu*, *Gaishu*, *Xingshu* y *Gaoshu*.

Xingshu: escritura "Corriente". Estilo de escritura china derivado a partir del estilo "Administrativo" o *Gaishu*. Para otros estilos ver también: *Zhuanshu*, *Dazhuan*, *Xiaozhuan*, *Lishu*, y *Gaoshu*.

Xingye: 杏叶 adorno en forma de hoja de albaricoque típico de los arneses de la dinastía Tang. Podría pender de la muserola, de la unión de montantes y frontalería, del pecho petral o de la baticola.

Yandai: 咽带 ahogadero, parte de la cabezada, situado ciñendo la quijada de la caballería.

Yin/Yang: dos conceptos básicos de la filosofía china y en especial del taoísmo. Son las dos fuerzas principales cuya síntesis constituye el principio del orden universal. Son las dos manifestaciones opuestas del Dao, y su continuo cambio e interacción da origen a todas las cosas. El primero es femenino y pasivo, se asocia a la oscuridad, la suavidad, el agua, la luna, el color negro y el norte. El segundo es masculino y activo y se asocia a la luz, lo abrupto, la tierra, el sol, el color rojo y el sur..

Yiqin: sudario. También llamado *huo fu*.

Yong (yung) 俑 término con el que se denominan las estatuillas de madera que se enterraban con los difuntos para que le sirvieran en el otro mundo. Aunque el término *yong* se usa también para designar la figura humana de barro. El término *yong* aparece en algunos de los textos antiguos más importantes junto con el término *mingqi*, para referirse a las representaciones de seres vivos "sensibles", de ahí que en ocasiones se intente ser más específico con el uso de términos como *renyong* (figuras humanas). Ver *tao*, *taoyong*, *mu* y *muyong*.

Yuren: 驭人 palafrenero, mozo de cuadra.

Yuren: inmortal, ser fabuloso taoísta.

Yushi: cuidador de caballos, palafrenero.

Zaju: género teatral chino. Aparece en la dinastía Tang. De estructura libre, incorpora comedia, canto y baile. En el periodo Yuan se fija su estructura en cuatro actos precedidos de un prólogo. Se han descubierto numerosos modelos funerarios en barro que representan tanto escenografías como actores de *zaju* en tumbas de los periodos Jin y Yuan.

Zang: 葬 enterrar, sepultar. Enterramiento.

Zhang ni: manta colocada sobre el lomo de una caballería, entre el sudadero y la silla de montar. Término algo confuso. Se adoptó tras la dinastía Han y en origen servía para proteger la vestimenta del jinete. Estaría realizado en materiales semirrígidos como el cuero.

Zhaoling Liuju: conjunto de relieves en piedra de los seis corceles del emperador Taizong (Li Shimin, r.626-649), realizados para su mausoleo Zhaoling.

Zhen Guan Shu: departamento oficial que supervisaba la producción y el uso de objetos funerarios durante la dinastía Tang, no sólo en los ajuares del interior de las tumbas, sino también en las esculturas que integraban, si procedía, la Senda del Espíritu.

Zhengdian 正殿 recibidor principal de un recinto funerario donde los descendientes veneran a sus ancestros.

Zhenmushou: "criatura que guarda la tumba". Figuras protectoras que se incluyen en los ajuares funerarios, normalmente por parejas. Su iconografía es la de unos seres híbridos, muchas veces una de las figuras tiene rostro humano y la otra rostro animal.

Zhenmuwen: textos funerarios integrados dentro del ajuar del difunto. Recogen la petición de protección de la familia.

Zhenmuyong: "guerrero que guarda la tumba". Figuras protectoras que se incluyen en los ajuares funerarios, normalmente por parejas.

Zhiju: según el *Zhouli*, cada año, en primavera, se celebraba una ceremonia llamada *Zhiju* (captura del potro), en honor de *Tiansi*. Consistía en la captura de los potros de dos años de edad, para llevarlos a los establos reales.

Zhishi: epitafio grabado en piedra.

Zhishuiniu: mito de los bueyes pacificadores de las aguas. Bueyes, búfalos y cebúes, han cohabitado con el hombre en China desde tiempos remotos y así son referidos en los mitos antiguos. Tradicionalmente se les ha atribuido una estrecha relación con el agua. En honor de estos bueyes, el emperador Tang Xuanzong, mandó erigir en el año 720, cuatro figuras colosales de

bueyes en cada orilla, para que anclaran el puente de Pujin sobre el Río Amarillo.

Zhuanshu: Escritura de sello. Engloba los estilos *Dazhuan* o Gran sello y *Xiaozhuan* o Sello menor. Para otros estilos ver también: *Lishu*, *Gaishu*, *Xingshu* y *Caoshu*.

4. LISTA DE ILUSTRACIONES Y CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS.

Capítulo I

1. **Mapa de los enclaves citados por Liu Li.** Fuente: LI, Liu: "Ancestor Worship: An Archaeological Investigation of Ritual Activities in Neolithic North China". *Journal of East Asian Archaeology*. Vol 2. nº 1-2. 2000. Brill Academia Publishers. P137.
2. **Distribución de tumbas y fosas sacrificiales en Loggangshi, Nanzheng, Shaanxi.** Fuente: LI, Liu: *ibid cit.* P. 139. A su vez lo extrae de "Shaanxi Sheng Kaogu Yanjiusuo 1990: figs. 8, 47, 48.
3. **Ejemplo de inhumación colectiva en un enterramiento secundario. Tumba (MII) excavada en Shijia.** Fuente: Li, Liu: *ibid cit.* P. 142. A su vez lo extrae de Xi'an Banpo Bowuguan and Weinan Xian Wenhuguan 1978: fig. 6.
4. **Tumba M23 de Yangshan.** Fuente: Liu, Li: *ibid cit.* P. 147. A su vez lo extrae de Qinghai Sheng Wenwu Kaogu Yanjiusuo 1990: fig. 35A.
5. **Distribución de la necrópolis de Chengzi, en Zhucheng, Shandong. Cultura Longshan.** Fuente: Liu, Li: *ibid cit.* P.152. A su vez lo extrae de Changwei Diqu Wenwu Guanlizu and Zhucheng Xian Bowuguan 1980: fig. 4.
6. **Huesos Oraculares.** Fuente: FAHR-BECKER, Gabriele (ed.): *Arte Asiático*. España: Könemann Verlagsgesellschaft, 2000, p. 23. Staatliches Museum für Völkerkunde München.
7. **Campana central del carrillón de la tumba del Marqués Yi de Zheng.** Fuente: TREGAR, Mary y VAINKER, Shelagh: *Tesoros artísticos en China*. Madrid: Anaya Grandes Obras, 1993, p. 51.
8. **Los siete po y los tres hun del alma humana. Grabado** Fuente: DIEN, Albert E.: "Chinese beliefs in the Afterworld". *The Quest For Eternity. Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China*. San Francisco. Chronicle Books LLC, 1987. p. 5
9. **Paño mortuario de la marquesa Xin Zhui de Dai (mawangdui yihao hanmu).** Fuente: TREGAR, Mary y VAINKER, Shelagh: *op cit* (nota 7), p. 167.
10. **Esquemas del paño mortuario de la marquesa Xin Zhui de Dai (mawangdui yihao hanmu)** Fuente: SCARPARI, Maurizio: *Antigua China. La civilización china desde sus orígenes a la dinastía Tang*. Ediciones Folio. Barcelona, 2000. p. 105.
11. **Detalle del paño mortuario de la marquesa Xin Zhui de Dai.** Fuente: SCARPARI, Maurizio: *Ibid* P. 105.
12. **Los tres ataúdes de la Marquesa de Dai.** Fuente: <http://www.mcah.columbia.edu/dbcourses/publicportfolio.cgi?view=1845>
13. **Diagrama del sistema de duelo de Mawangdui.** Fuente: LAI, Guolong: "The Diagram of the Mourning System from Mawangdui". *Early China*, Annual journal of the Society for the study of Early China and the Institute of East Asian Studies, University of California, Berkeley. Vol. 28. p. 49.
14. **Esquema de la reconstrucción del árbol genealógico del diagrama de Mawangdui.** Fuente: LAI, Guolong: *Ibid cit* p. 64.

Capítulo II

1. **Dragón Cerúleo del Este.** Fuente: <http://www.asianart.com/exhibitions/shandong/28.html>
2. **Tigre blanco del Oeste.** Fuente: <http://www.asianart.com/exhibitions/shandong/29.html>
3. **Pájaro Rojo del Sur.** Fuente: <http://www.asianart.com/exhibitions/shandong/30.html>
4. **Guerrero Oscuro del Norte.** Fuente: <http://www.asianart.com/exhibitions/shandong/31.html>
5. **Qilin.** Fuente: <http://www.asianart.com/exhibitions/shandong/32.html>
Colección del Museo Municipal de Linyi.
6. **Necrópolis de Xibeigang, Anyang.** Fuente: CHANG, Kwang-chih: *Shang Civilisation*. New Haven: Yale University Press, 1980., fig 35.
7. **Fotografía tomada durante la excavación de la tumba de Fu Hao.** Fuente: *Yinxu Fuhao mu* (Beijing: *Wenwu chubanshe*, 1980), p. 10.
8. **Plano de la tumba excavada en Yidu Xian Subutun, Shandong.** Fuente: RAWSON, Jessica: *Ancient China. Art and Archaeology*. New York [etc]: Harper & Row [etc], 1980, fig. 32, p. 46. A su vez de *Wenwu* 1972, nº 8, p.17 figs 2 y 10
9. **Fotografía de la tumba nº 1001 tomada durante las excavaciones de 1935.** Fuente: <http://www.marymount.k12.ny.us/marynet/TeacherResources/bronzesproject/images/images3/tomb2.gif>
10. **Esquema de la tumba del Conde de Yu.** Fuente: XU ZIRAN: *Zhongguo Huangtu diqu lidia muzang* (Beijing: *Dizhi chubanshe*, 1988), p. 31.
11. **Arqueólogos trabajando en la tumba nº 18 del yacimiento de Zhougong.** Fuente: http://english.people.com.cn/200410/18/images/1017_C46s.jpg
12. **Tumba del Marqués Yi, con sus cuatro estancias.** Fuente: Suixian Zenghouyi mu (Beijing: *Wenwu chubanshe*, 1980), ill. 2.
13. **Mapa de las tumbas reales Qin, cerca de Fengxiang, Shaanxi.** Fuente: *Wenwu*, 1983, nº 7.
14. **Tumba del Duque Jing durante su excavación.** Fuente: LEDDEROSE: *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*. Princeton: University of Princeton Press, 2000. P. 65. Obtenida a su vez de *China Pictorial* 1986, nº 2.
15. **Fotografía tomada el 31 de julio del 2006 durante las excavaciones de la tumba de la Reina Madre Xia, abuela de Qin Shihuang.** Fuente: Web oficial del Gobierno Chino, www.gov.cn, crédito fotográfico: periódico Xinhua.
16. **Vista del túmulo de Qin Shihuang.** Recogida por HAN, Zhongmin: *A Journey through Ancient China: from the Neolithic to the Ming*. London: Muller, Blond & White, 1985. P. 96. Proporcionada por: Cultural Relics Publishing House, Beijing.
17. **Plano del recinto principal de la necrópolis de Qin Shihuang.** Fuente: PALUDAN: *Chinese Sculpture. A Great Tradition*. Chicago: Serindia Publications Inc. 2006, p. 62. Cortesía de: © Terracotta Warriors and Horses Museum, Lintong, Shaanxi.
18. **Hallazgo de las dos cuadrigas de bronce de la necrópolis de Qin Shihuang.** Fuente: *Terra-cotta Warriors and Horses at the Tomb of Qin Shi Huang, the First Emperor of China*. Compilación del Equipo Arqueológico del Mausoleo de Qin Shi Huang y el Museo de las Figuras Qin de Terracotta. Beijing: Cultural Relics Publishing House, 1987. (1ª ed. 1983).
19. **Armadura de piedra del Museo del Ejército de Terracota de Qin Shihuang.** Fuente: Cat. Exp. *Guerreros de Xi'an: Tesoros*

- de las dinastías Qin y Han. Warriors of Xi'an : treasures of the Qin and Han dynasties : [exposición de la Fundación Canal, Madrid] Barcelona : Forum Barcelona 2004 : Lunweg, D.L. 2004, p.81.
20. **Mapa con la distribución de los principales hallazgos en el area de la necropolis de Qin Shihuang.** Fuente: LEDDEROSE: op cit (nota 14), p. 55.
 21. **Planta de los cuatro fosos del ejército.** Fuente: LEDDEROSE: ibid, p. 58.
 22. **Corte y sección del foso nº 1.** Dibujo de Phyllis Ward. Fuente: <http://instructionall.calstatela.edu/bevans/Art101/Art101B-10-China/index.html>
 23. **Dibujo y anotaciones del túmulo de Qin Shi Huangdi realizados por el explorador americano W. E. Geil.** Recogido por HAN, Zhongmin.: op cit (nota 16), p. 90.
 24. **Plano y sección de una de una tumba Han Occidental en Dabaotai, Beijing.** Fuente: Wenwu, 1977, nº 6.
 25. **Fotografía tomada durante la excavación de una de las tumbas de Dabaotai.** Recogida por HAN, Zhongmin: op cit (nota 16) p. 136.
 26. **Esquema con la evolución de los diseños de ménsulas.** Fuente: LEDDEROSE: op cit (nota 14), p.107. A su vez de PAINE & SOPER: *Art and Architecture of Japan*, Pelican History of Art. Harmondsworth: Penguin Books, 1955. P 188.
 27. **Esquema que reproduce el sistema constructivo utilizado en el templo Foguangsi, cerca de Beijing, Shanxi.** Fuente: LEDDEROSE: ibid pp. 108 – 109. A su vez de GUO, Qinghua: *Structure of Chinese Timber Architecture: twelfth-Century desing standards and Construction principles*, Ph. D. diss. Chalmers University of Technology, Gothenburg, Sweden, 1995. P 45 y 450.
 28. **Plano de la tumba de la marquesa de Dai.** Fuente: RAWSON: op cit (nota 8), fig.181, p. 200.
 29. **Esquema de la tumba Han Occidental nº 61 de Louyang, Henan.** Fuente: *Kaogu xuebao*, 1964, nº 2.
 30. **Pilar de la tumba nº 61 de Loyang, Henan.** Fuente: Museum of Fine Arts, Boston www.mfa.org
 31. **Dintel y jambas de una tumba Han.** Victoria & Albert Museum, Londres. Fuente: KERR, Rose (ed), WILSON, Verity y CLUNAS, Craig: *Chinese Art and Design. The T. T. Tsui Gallery of Chinese Art*, London: Trustees of the Victoria and Albert Museum, 1991. Fig. 10, P. 42.
 32. **Maqueta de la tumba nº 61 de Luoyang.** Fuente: Museum of Fine Arts, Boston www.mfa.org
 33. **Frontón central y dintel inferior de la sala principal. Tumba nº 61, Luoyang.** Fuente: www.mfa.org
 34. **(superior e inferior). Dintel bajo el frontón situado al final de la cámara principal. Tumba nº 61, Luoyang.** Fuente: www.mfa.org
 35. **Parte trasera del frontón de la entrada a la sala principal.** Fuente: www.mfa.org
 36. **Detalle de la parte trasera del frontón. Tumba nº 61, Luoyang.** Fuente: www.mfa.org
 37. **Detalle de la parte trasera del dintel de la entrada a la tumba nº 61.** Fuente: www.mfa.org
 38. **Plano y sección de una tumba Han Oriental en Holingol, Mongolia Interior.** Fuente: THORP, Robert L.: "*The Qin and Han Imperial Tombs and the Development of Mortuary Architecture*". *The Quest for Eternity: Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China*, San Francisco: Chronicle Books LLC, 1987. p. 30. Extraída a su vez de Helinge'er Han mu bisha, 1978.
 39. **Lateral del interior de la sala norte.** Fuente: www.mfa.org.Item ID:31650

40. **Vista desde la entrada a la cámara central.** Fuente: www.mfa.org. Item ID:31649
41. **Planta y Alzado de la tumba de Zhang Boya.** Fuente: RAWSON, op cit (nota 8), fig 184, p. 203. A su vez de Wenwu 1972, nº 10, p.50, fig 2.
42. **Puerta tumularia.** Fuente: www.mfa.org
43. **Panel del muro de una tumba Han Oriental.** Fuente: KERR, Rose (ed), WILSON, Verity y CLUNAS, Craig: op cit (nota 31), p. 43, fig. 11.
44. **Panel de tumba en relieve.** Fuente: Metropolitan Museum of Art. www.metmuseum.org
45. **Caballo pisoteando a un xiongnu.** Fuente: www.chinamuseums.com/maoling%20m.htm
46. **Bixie o quimera.** Fuente: www.metmuseum.org
47. **Fotografía de la entrada a la tumba de Liu Sheng.** Fuente: *Xin Zhongguo chutu wenwu* (Beijing: Waiwen chubanshe, 1972), illustration #94.
48. **Vista aérea del traje de Liu Sheng.** Fuente: GONZÁLEZ GARCÍA, Pastora: China. Grandes Civilizaciones de la Humanidad, vol. IV. Madrid, GR.U.P.O., S.A., 1998. P. 60
49. **Muro de ladrillos que sella la entrada a la tumba nº 2.** Fuente: THORP: "*Mountain Tombs and Jade Burial Suits: Preparations for Eternity in the Western Han*" en KUWAYAMA, George. ed: Ancient Mortuary Traditions of China: Papers on Chinese Ceramic funerary Sculptures. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991, p. 30. A su vez de Mancheng Han mu, vol. 2, pl 154
50. **Esquema con la reconstrucción de la tumba de Liu Sheng en Mancheng.** THORP: ibid, p. 30. Extraído a su vez de Mancheng Han mu. Vol I, p. 11, fig 4.
51. **Plano de la tumba nº 1 de Mancheng, del Príncipe Liu Sheng.** Fuente: THORP: ibid, p. 30. A su vez de Mancheng Han mu, vol. 1, fig 4.
52. **Plano de la tumba nº 2 de Mancheng, de la Princesa Dou Wan.** Fuente: THORP: ibid, p. 30. A su vez de Mancheng Han mu, vol. 1, fig. 144.
53. **Equipo de arqueólogos trabajando en la excavación de la tumba de Liu Sheng.** Fotografía tomada en 1968. Fuente: *Zhonghuarenmingongheguo chutu wenwu zhanlan* (Beijing: Wenwu chubanshe, 1973), p. 68.
54. **Mapa con la zona de Santai Xian.** Fuente: ERIKSON, Susan N.: "Eastern Han Dynasty Cliff Tombs of Santai Xian, Sichuan Province". Journal of Esat Asian Archaeology. Vol 5. Issue 1 – 4, 2003. pp. 401 – 469. Brill Academic Publishers, p.403, fig. 1b. A su vez de Santai Xian Wenhua Tiyuju y Santai Xian Wenwu Guanlisuo: *Sichuan Santai Qijiang yamu qun dianxing yamu qingli jianbao*. (Brief report in 2000 concerning the excavation of a Group of cliff tombs at Qijiang, Santai Xian, Sichuan). Wenwu. 2002. 1: 16-41.
55. **Planta, alzado y vista del techo de la tumba nº 1 de Fentaizui.** Fuente: ERIKSON: ibid p. 405, fig 2. A su vez de Santai 2002 (ibid), figs 7-8.
56. **Ejemplo de un *dougong* tallado y policromado.** Fuente: ERIKSON: ibid p. 413, fig.12, Fotografías de Yang Cungan.
57. **Hogar en piedra.** Fuente: ERIKSON: ibid, p. 415.
58. **Arriba, imagen de la recreación tallada y policromada de un marco de madera en un muro. Abajo, imagen de estas mismas estructuras en un pueblo de Santai Xian.** Fuente: ERIKSON: ibid , pp. 410 y 409, fig. 7 y 5. Fotografías de la autora y de Yang Cungan, respectivamente.
59. **Panel central del techo de una cámara en la tumba nº 1 de Dongzipai.** Fuente: ERIKSON: ibid, p. 422, fig 22. A su vez de Santai 2002 op cit (nota54), fig. 43.
60. **Cama de piedra.** Fuente: ERIKSON: ibid p. 415, fig 15. A su vez de Santai 2002 op cit (nota54) fig 31.

61. **Escultura de un *bixie*.** Fuente: www.seu.edu.cn
62. **Mural de la tumba del general Lou Rui.** Fuente: University of British Columbia www.china.arts.ubc.ca/artcourses/359/pages/lourui.jpg.htm
63. **Mural del general Lou Rui.** Fuente: *ibid*
64. **Detalle de las constelaciones de los frescos de la tumba de Lou Rui.** Fuente: SCARPARI, Maurizio: *Antigua China. La civilización china desde sus orígenes a la dinastía Tang*. Barcelona: Ediciones Folio, 2000. P. 242. A su vez extraído de: Cultural Relics Publishing House, Pekín.
65. **Otro detalle de las constelaciones.** Fuente: SCARPARI: *ibid*. p. 243. A su vez extraído de: Cultural Relics Publishing House, Pekín.
66. **a, b. Imágenes de los murales de la tumba Wei Occidental de Shaling.** Fuente: China Internet Information Center www.china.org.cn
67. **Sección de la tumba del príncipe Yide, Qian, Shaanxi.** Fuente: THORP: *op cit* (nota 38), p. 34, fig. 8. A su vez extraída de: *Tang Li Chongrun mu bihua*, 1974.
68. **Vista de los pozos de ventilación de la tumba de la princesa Xincheng. Dinastía Tang.** Fuente: SCARPARI: *op cit*. (nota 64), p. 250. A su vez de Gamma/Patrick Aventurier.
69. **Mapa de los mausoleos Tang en el área de Guanzhong, Xi'an.** Fuente: www.chinaheritagequarterly.org. A su vez extraído de: *Xi'an Legacies of ancient Chinese civilisation*, Beijing: Morning Glory Publishers, 1992, p. 227.
70. **Tabla de los mausoleos imperiales Tang del área de Guanzhong.** Modificada en base a la tabla hallada en: www.chinaheritagequarterly.org
71. **Restos de una figura que originariamente estaría colocada en un pabellón de Zhaoling.** Fuente: ECKFELD: *Imperial tombs in Tang China, 618 – 907. The politics of paradise*. London & New York: RoutledgeCurzon, 2005. P.18. A su vez de: Wang Wengqing (ed), *Shaanxi wenwu guji dagua*, p. 102.
72. **Plano de la ordenación exterior de Qianling.** Fuente: Eckfeld. *Ibid*, p. 22.
73. **Escultura de un león custodio. Qianling.** Fuente: SCARPARI: *op cit*. (nota 64), p. 255. A su vez extraído de: Cultural Relics Publishing House, Pekín.
74. **Vista de la senda de los Espíritus de Qianling.** © copyright by Pekka Siltala.
75. **Escultura de un avestruz de la Senda del Espíritu de Qianling.** Fuente: Eckfeld, *op cit*. (nota 71), p. 24.
76. **Caballo y cuidador.** Avenida del espíritu de Qianling. ©Copyright 2005-2008 XianYang China. Sponsored by Xianyang Municipal Government
77. **Esculturas de la guardia imperial que flanquean la Senda del Espíritu de Qianling.** Fuente: www.greenkiwi.co.nz
78. **Estela funeraria de la necrópolis de Qianling.** Fuente: www.german.cri.cn
79. **Esculturas de los 61 embajadores de minorías étnicas.** Fuente: www.chinapictures.org
80. **Mapa de referencia con las tumbas satélites de Qianling.** Fuente: Eckfeld: *op cit*. (nota 71), p. 27
81. **Esquema de la distribución exterior del mausoleo de Li Xian.** Fuente: Eckfeld, *ibid*, p. 37.
82. **Planta y sección de la tumba de Li Xian.** Fuente: Eckfeld, *ibid*, p. 38. Basado es los datos aparecidos en *Wenwu*, 1972:7, pp. 13-25 y 45-58.
83. **Detalle de la planta del mausoleo de Li Xian.** Fuente: Eckfeld, *ibid*, p. 43. Basado en la descripción aparecida en *Wenwu*, 1972:7, pp. 13-14.

84. **Visitantes extranjeros.** Fuente: TREGAR, Mary y VAINKER, Shelagh: Tesoros artísticos en China. Madrid: Anaya Grandes Obras, 1993. P. 84-85.
85. **Observando pájaros y capturando una cigarra.** Fuente: TREGAR y VAINKER: *ibid.* p. 83
86. **Vista del interior de la tumba de la princesa Yongtai.** Fuente: www.france.chine.free.fr/xianouest.html
87. **Decoración mural de la tumba de Li Xian.** Fuente: ECKFELD, *op cit.* (nota 71) *Plate 5*. A su vez de Zou Zongxu (ed), Qian nian gudou Xi'an, pp 132 – 133.
88. **Esquemas de la decoración mural de las tumbas de Xincheng y Li Xian.** Fuente: ECKFELD, *ibid.*, pp 91 y 94. A su vez de Han Wei y Shang Jianlin: *Shaanxi xinchutu Tang mu bishu* p. 191 y Shaanxi sheng wenwu guanli weiyuanhui: *Tang Li Xian mu bishu*, respectivamente.
89. **Mural con torres vigía.** Fuente: SCARPARI: *op cit.* (nota 64), p. 258. Créditos del Cultural Relics Publishing House, Pequín.
90. **Mural con eunucos.** Fuente: SCARPARI: *ibid.* P. 259. Créditos del Cultural Relics Publishing House, Pequín.
91. **Criados trasladando una maleta.** Fuente: TREGAR y VAINKER: *op cit.* (nota 84)p. 86.
92. **Planta del mausoleo imperial de Yongle.** Fuente: CERVERA: Arte y cultura en china. Conceptos, materiales y términos. De la A a la Z. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997. P. 179.
- Museum of Art. Cronicle Books, San Francisco. fig.1, p.65.
2. **Vasija en arcilla gris con cabeza antropomorfa.** Fuente: SCARPARI, Maurizio: Antigua China. La civilización china desde sus orígenes a la dinastía Tang. Barcelona: Ediciones Folio, 2000, P 153. © Cultural Relics Publishing House, Pekín.
3. **Cabeza humana.** Fuente: Cat exp. "The Quest for Eternity. Chinese Ceramic Sculptures from the People's Republic of China", *op cit.* (nota 1), p.65, cat N° 2.
4. **Figura preñada.** Fuente: PALUDAN: Chinese Sculpture. A Great Tradition. Chicago: Serindia Publications Inc. 2006, p. 45. © Museo Nacional de China, Beijing.
5. **Figura de madera policromada, en actitud de respeto.** Fuente: PALUDAN, *ibid.* p. 36. © Palace Museum, Beijing.
6. **Soldado de pie, con brazos articulados a la altura de los hombros.** Fuente: BERGER: "Body Doubles: Sculpture for the Afterlife". Orientations. Vol.29, nº2. Febrero 1998, p. 49. A su vez de Zhongguo Meishu Quanji: Diaosu Bian. Beijing, vol 1, pl.84.
7. **Pareja de figuras de madera del Estado Chu.** Fuente: LEDDEROSE: Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art. Princeton: University of Princeton Press, 2000, p. 66. A su vez de: Smithsonian Institution, John Hadley Cox Archaeological Study Collection, Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives, nº 11.1.
8. **Figura de madera policromada.** Fuente: PALUDAN: Chinese Tombs Figurines. Hong Kong: Oxford University Press, 1994, p. 7.
9. **Figura de madera policromada, Chantaiguan, Zhengzhou, Henan.** Fuente: PALUDAN: *op cit.* (nota 4), p. 57. © Henan Museum, Zhengzhou, Henan
10. **Mingqi de madera.** Fuente: Cat Exp. Compagnons d'Éternité. Homage à Robert

Capítulo III

1. **Jarra de cerámica, con la parte superior en forma de cabeza humana.** Fuente: Cat.exp.: "The Quest for Eternity. Chinese Ceramic Sculptures from the People's Republic of China". Los Angeles County

- Rousset. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1997, p. 29.
11. **Dibujo de diferentes guardianes de tumbas del Estado Chu.** Fuente: FONG: *"Tomb-Guardian Figurines: Their Evolution and Iconography"*. KUWAYAMA(ed): *Ancient Mortuary Traditions of China: Papers on Chinese Ceramic funerary Sculptures*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991, p. 86. A su vez de Kaogu, 1973, nº 4, p.250, fig.3.
12. **Figura protectora con cabeza antropomorfa.** Fuente: PALUDAN: op cit (nota 4), p. 54. © The Trustees of the British Museum, London.
13. **Figura articulada hallada en Laixi, Shandong.** Fuente: BERGER: op cit (nota 6), p 51. © Stalberg.
14. **Conjunto hallado en Nulangshan, Shandong.** Fuente: www.chineseinstruments.org
15. **Grupo musical de la tumba 14 de Fenshuiling.** Fuente: Catálogo de la exposición: *"The Quest for Eternity. Chinese Ceramic Sculptures from the People's Republic of China"*. Op cit (nota 1). Cat. Nº 5, p.40.
16. **Detalle de dos de las figuras que componen el grupo de Nulangshan.** Fuente: PALUDAN: op cit (nota 4), p. 58. A su vez del Institute of Cultural Relics and Archaeology, Jinan, Shandong; fotografía publicada en © Wenwu, Marzo 1993.
17. **Fotografía de los trabajos arqueológicos realizados en el foso 1 del mausoleo.** Fuente: FU TIANCHOU (ed): *The Underground Terracotta Army of Emperor Qin Shi Huang*. Beijing: New World Press, 1988, p.25. Fotografía cortesía de Xinhua News Agency.
18. **Vista del hangar expositivo del foso 1.** Fuente: *Terra-cotta Warriors and Horses at the Tomb of Qin Shi Huang, the First Emperor of China*. Compilación del Equipo Arqueológico del Mausoleo de Qin Shi Huang y el Museo de las Figuras Qin de Terracotta. Beijing: Cultural Relics Publishing House, 1987. (1ª ed. 1983).
19. **Plano del foso nº 2 de la necrópolis.** Fuente: WANG RENBO: *"General Comments on Chinese Funerary Sculpture"*, KUWAYAMA, George. ed: *The Quest for Eternity: Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China*. San Francisco: Chronicle Books LLC, 1987, p 43. A su vez de Wenwu. 1978, nº 2.
20. **Dibujo del foso nº 3 de la necropolis.** Fuente: WANG: ibid, p. 43. A su vez de Wenwu. 1979, nº 12.
21. **Soldados del ejército de Qin Shihuang en formación. Foso 1.** Fuente: *Terra-cotta Warriors and Horses at the Tomb of Qin Shi Huang, the First Emperor of China*. Op cit (nota 18)
22. **Arquero de pie.** Fuente: ibid.
23. **General uniformado.** Fuente: ibid.
24. **Arquero arrodillado.** Fuente: ibid.
25. **Detalle de los rostros de algunos guerreros.** Fuente: ibid.
26. **Detalle de la hebilla de un militar.** Fuente: ibid.
27. **Detalle de los tocados de dos soldados.** Fuente: ibid.
28. **Figura de un funcionario civil.** Fuente: Cat. Exp. *Guerreros de Xi'an: Tesoros de las dinastías Qin y Han*. Warriors of Xi'an : treasures of the Qin and Han dynasties : [exposición de la Fundación Canal, Madrid] Barcelona : Forum Barcelona 2004 : Lunwerg, D.L. 2004, p 61.
29. **Figura de un mozo de cuadra arrodillado.** Fuente: ibid, p. 70.
30. **Tres vistas de una figura de un acróbata.** Fuente: PALUDAN: op cit (nota 4), p. 63. © Museo de la Historia de Shaanxi, Xi'an, Shaanxi.

31. **Figura de un acróbata.** Fuente: Cat. Exp. Guerreros de Xi'an: Tesoros de las dinastías Qin y Han. Op cit (nota 22) p. 63.
32. **Figura arrodillada de la fosa K0007.** Fuente: ibid, p. 73.
33. **Figura sentada de la fosa K0007.** Fuente: ibid, p. 72.
34. **Anverso y reverse de una figura que representa a una asistente personal.** Fuente: BERGER: op cit (nota 6), p. 48.
35. **Mingqi de Madera, hallado en Mawangdui.** Fuente: HAN, Zhongmin: A Journey through Ancient China: from the Neolithic to the Ming. London: Muller, Blond & White, 1985, p. 144. © Cultural Relics Publishing House, Beijing.
36. **Figuras del ajuar funerario de una tumba Han que muestra un ejército en procesión encabezado por una banda de música..** Fuente: Ibid, p. 178. Fotografía: Cultural Relics Publishing House, Beijing.
37. **Caballería de un ajuar de una de las once tumbas de Yangjiawan, Shaanxi.** Fuente: PALUDAN: op cit [nota 4], p. 77. Fotografía © Laurent Lecat / akg-images, London.
38. **Soldado de infantería, Han Occidental.** Fuente: PALUDAN: ibid, p. 77. Fotografía © Palace Museum, Beijing.
39. **Soldados de infantería del ejército de Yangjiawan.** Fuente: Cat. Exp. Guerreros de Xi'an: Tesoros de las dinastías Qin y Han. Op cit (nota 22) p. 118.
40. **Caballos y soldados del mausoleo de un príncipe Chu.** Fuente: PALUDAN: op cit [nota 4], p. 12. Fotografía © Zhongguo Meishu Quanji Series / Autor's Archive.
41. **Soldados de infantería del yacimiento de Yangling.** Fuente: PALUDAN: ibid, p. 81. Instituto Arqueológico de la Provincia de Shaanxi. Fotografía © François Guénet/akg-images, London.
42. **Detalle de uno de los soldados de Yangling.** Fuente: PALUDAN: ibid, p. 80. Han Yangling Museum, Xianyang, Shaanxi Province/ Fotografía © Asian Art & Archaeology, Inc/Corbis.
43. **Soldado de infantería con armadura.** Fuente: Cat. Exp. Guerreros de Xi'an: Tesoros de las dinastías Qin y Han. Op cit (nota 22) p. 124.
44. **Soldado de caballería.** Fuente: Cat. Exp. Ibid, p. 125.
45. **Dos sirvientas.** Fuente: Ibid, p. 131
46. **Bailarina.** Fuente: © 2000–2007 The Metropolitan Museum of Art.
47. **Asistente personal.** Fuente: Cat. Exp. Guerreros de Xi'an: Tesoros de las dinastías Qin y Han. Op cit (nota 22). pp 128-129.
48. **Tres personajes jugando al liubo.** Fuente: Cat. Exp. From Court to Caravan. Chinese Tomb Sculptures from the Collection of Anthony M. Salomon. Robert D. MOWRY (ed). Cambridge: Harvard University Art Museums, 2002, nº 5, p. 77.
49. **Mujer tocando un tambor cuyo pedestal tiene forma de figura femenina con pico de ave.** Fuente: ibid: nº 2, p. 74.
50. **Maqueta de un arrozal junto a un estanque con ranas.** Fuente: Cat. Exp. Guerreros de Xi'an: Tesoros de las dinastías Qin y Han. Op cit (nota 22), p. 154.
51. **Cuatro cabras.** Fuente: The Quest for Eternity: Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China. Op cit (nota 1), p. 48.
52. **Aventado y descascarillado del arroz.** Fuente: The Quest for Eternity: Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China. Ibid, p 49.
53. **Figura de un Shuochang.** Fuente: TREGGAR, Mary y VAINKER, Shelagh: Tesoros artísticos en China. Madrid: Anaya Grandes Obras, 1993, p. 63

54. **Actor cómico en plena representación.** Fuente: : TREGGAR, Mary y VAINKER, Shelagh: *ibid*, p. 54.
55. **Modelo de una finca *zhuangyuan*.** Fuente: FAHR-BECKER, Gabriele (ed.): *Arte Asiático*. España: Könemann Verlagsgesellschaft, 2000, p.79. © Cultural Relics Publishing House, Beijing.
56. **Torre vigía de tres pisos.** Fuente: : TREGGAR, Mary y VAINKER, Shelagh: *op cit* (nota 53), p. 60.
57. **Banda de música montada integrada por figuras femeninas.** Fuente: PALUDAN: *op cit* (nota 4), p. 246. Royal Notario Museum, Toronto / Fotografía © Corbis.
58. **Figura ecuestre del yacimiento de Caochangpo.** © 2007 Miho Museum <http://miho.jp/booth/html/doccon/00003532.htm>
59. **Fresco de la cueva de Dunhuang.** Fuente: SCARPARI: *op cit* (nota 2), p. 142.
60. **Pareja de camellos cargados con bienes.** Fuente: Cat. Exp. *From Court to Caravan. Chinese Tomb Sculptures from the Collection of Anthony M. Solomon*. (nota 48). Cat nº 25, p.99.
61. **Figura masculina que representa a un extranjero, probablemente un mercader o un palafrero.** Fuente: Cat. Exp.: *ibid*, nº 8, p. 81.
62. **Dama de corte.** Fuente: Cat Exp. *Compagnons d'Éternité. Homage à Robert Rousset*. *Op cit* (nota 10), p 133.
63. **Pareja de oficiales de corte.** Fuente: Cat. Exp. *From Court to Caravan. Chinese Tomb Sculptures from the Collection of Anthony M. Solomon*. *Op cit*, (nota 48). Cat nº 6, p. 79.
64. **Pareja de oficiales de corte, vista de perfil.** *Ibid*, p. 78.
65. ***Zhenmushou*, guardian de tumba.** Fuente: *The Quest for Eternity: Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China*. *Op cit* (nota 1), p 13, cat nº 57.
66. **Pareja de guardians *Zhenmushou*.** Fuente: Cat. Exp. *From Court to Caravan. Chinese Tomb Sculptures from the Collection of Anthony M. Solomon*. *Op cit*, (nota 48). Cat nº 18, pp. 90-91.
67. **Guardián de tumba o *andun wushiyang*.** Fuente: *ibid*, cat nº 20, p. 93.
68. **Guardián de tumba con *liangdangkai*.** Fuente: Cat Exp. *Compagnons d'Éternité. Homage à Robert Rousset*. *Op cit* (nota 10), p 125.
69. **Pareja de figures masculinas de pie, Qi Septentrional.** Fuente: Cat. Exp. *From Court to Caravan. Chinese Tomb Sculptures from the Collection of Anthony M. Solomon*. *Op cit*, (nota 48). Cat nº 21, p. 95
70. ***Zhenmushou* con rostro humano, dinastía Sui.** Fuente: *The Quest for Eternity: Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China*. *Op cit* (nota 1), p 83, cat nº 59.
71. **Oficial de corte sobre pedestal de loto, Sui.** Fuente: *ibid*, p 82, cat nº 58.
72. **Músico a caballo (detalle).** Fuente: PALUDAN: *op cit* (nota 4), p.260. National Musée Cernuschi, Paris/Fotografía © Patrick Aventurier/Gamma/Camera Press, London
73. **Pareja de funcionarios, civil y militar.** Fotografía © Seattle Art Museum. <http://www.seattleartmuseum.org>
74. **Fucionario civil o *wenguan*.** Fuente: Cat. Exp. *From Court to Caravan. Chinese Tomb Sculptures from the Collection of Anthony M. Solomon*. (nota 48). Cat nº 31, p. 109
75. **Cortesano en atuendo ordinario, Tang.** Fuente *ibid*, cat nº 35, p 115.
76. **Dama de corte caminando.** Fuente: Cat Exp. *Compagnons d'Éternité. Homage à Robert Rousset*. *Op cit* (nota 10), p 149.

77. **Dama de corte con el pelo recogido en forma de "doble anillo viendo las hadas".** Fuente: *ibid* , p 175.
78. **Dama de corte Tang.** Fuente: Cat exp: Chine: des Chevaux et des Hommes. Donation Jacques Polain. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995, nº 38, p 115.
79. **Dama de corte vestida para practicar la cetrería.** Fuente *ibid*, nº 62, p 161.
80. **Tres músicos.** Fuente: Cat Exp. Compagnons d'Eternité. Homage à Robert Rousset. Op cit (nota 10), p 151.
81. **Dos bailarinas.** Fuente: *ibid*, p 141.
82. **Grupo de cómicos.** Fuente: SCARPARI: op cit, (nota 2), p. 120. A su vez fotografía cortesía de Eskenazi Ltd, Londres.
83. **Grupo de músicos.** Fuente: <http://www.saturn-soft.net/Gallery/Gallery1/Chinal/Html/Q2.htm>
84. **Joven descansando sobre un camello.** Fuente: Copyright © 2000-2007 The Metropolitan Museum of Art.
85. **Músicos a lomo de un camello, Tang.** Fuente: TREGGAR, Mary y VAINKER, Shelagh: op cit, (nota 53), p. 76.
86. **Palafrenero Tang.** Fuente: Cat exp: Chine: des Chevaux et des Hommes. Donation Jacques Polain. Op cit (nota 78), p. 125.
87. **Personaje extranjero Tang.** Fuente: Cat Exp. Compagnons d'Eternité. Homage à Robert Rousset. Op cit (nota 10), p. 183.
88. **Joven bailarín extranjero.** Fuente: PALUDAN: op cit (nota 4), p.325. National Museum of China, Beijing/Fotografía © Asian Art & Archaeology, Inc/Corbis
89. **Cebú.** Fuente: Cat Exp. Compagnons d'Eternité. Homage à Robert Rousset. Op cit (nota 10), p. 181.
90. **Pareja de *zhenmushou*.** Fuente: CHRISTY, Anita: *"Articles of the Spirit. The Schloss Collection of Chinese Tomb Sculpture". Orientations.* Vol.19, nº 8. Agosto 1988, p. 48. Fotografía cortesía de Sotheby's New York.
91. **Figura de un *zhenmushou* con rostro humano.** Fuente: Cat. Exp. The Quest for Eternity: Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China. Op cit (nota 1), p *xiv*, cat nº 81.
92. **Figura de un *zhenmushou* con rostro animal y patas de león.** Fuente: *ibid*, p. 38, cat nº 64.
93. **Pareja de *wushiyong*.** Fuente: Cat. Exp. From Court to Caravan. Chinese Tomb Sculptures from the Collection of Anthony M. Solomon. (nota 48). Cat nº 51, p. 135
94. **Pareja de *wushiyong* con la mano alzada sosteniendo un arma.** Fuente: *ibid*. Cat nº 52, p. 137.
95. ***Tianwang* sobre demonio en posición supina.** Fuente: *ibid*, cat nº 55, p. 140.
96. ***Tianwang* sobre demonio barbudo.** Fuente: The Quest for Eternity: Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China. Op cit (nota 1), p *ii*, cat nº 80.
97. **Tabla de los doce signos del calendario chino y sus asociaciones.** Elaborada a partir de: BARY, Theodore de y BLOOM, Irene: Sources of Chinese Tradition. Vol I. From Earliest times to 1600. New York, Columbia University Press, 1960, rev. 1999, p. 351.
98. **Conjunto de los doce animales del zodiaco.** Fuente: PALUDAN: op cit (nota 4), p. 54. © The Trustees of the British Museum, London.
99. **Carreta del cortejo fúnebre tirada por dos bueyes.** Fuente: FAHR-BECKER op cit (nota 55), p. 133. © Cultural Relics Publishing House, Beijing.
100. **Cofre para cenizas.** Fuente: KERR, Rose (ed), WILSON, Verity y CLUNAS, Craig: Chinese Art and Design. The T. T. Tsui Gallery of Chinese

Art. London: Trustees of the Victoria and Albert Museum, 1991, p. 63, fig 21.

101. **Tres asistentes.** Fuente: The Quest for Eternity: Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China. Op cit (nota 1), p. 87, cat n° 87
102. **Figura masculina de pie y figura masculina sentada.** Fuente: ibid: p. 8, cat n° 89 y n° 91.
103. **Tres figuras de un grupo que representa los doce animales del zodiaco.** Fuente: Cat Exp. Compagnons d'Éternité. Homage à Robert Rousset. Op cit (nota 10), p. 245.
104. **Figuras de niños.** Fuente: PALUDAN: op cit (nota 4), p. 393, fig n° 261. Zhenjiang City Museum, Jiangsu/Fotografía publicada en @ Zhongguo Meishu Quanji Series/Author's Archive.
105. **Tres actores representando una obra de *zaju*.** Fuente: The Quest for Eternity: Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China. Op cit (nota 1), p. 88 cat n°s 92, 93 y 94.
106. **Sirvientes femeninas.** Fuente: ibid, p 7 cat n° 100 y 101.
107. **Oficial militar y tamborilero montado sobre un camello.** Fuente: ibid, p 89 cat n° 102 y 103.
108. **Músico.** Fuente: ibid, p 90, cat n° 105d.
109. **Tres figuras masculinas.** Fuente: KERR, Rose (ed), WILSON, Verity y CLUNAS, Craig: op cit (nota 100), p 69, fig n° 24.
110. **Silla plegable.** Fuente: PALUDAN: op cit (nota 8), p. 57, fig 5.2, Cortesía de the Glasgow Museums.
111. **Casa palaciega de tres patios.** Fuente: ibid, pl. 20. Cortesía del Royal Ontario Museum, Toronto, Canada.
112. **Casa Ming.** Fuente: PALUDAN: op cit (nota 4), p 495, fig n° 341. @ The Trustees of the British Museum, London.

Capítulo IV

1. **Ilustración de Huang Miaozi (detalle).** Fuente: BARRASS, Gordon S.: The Art of Calligraphy in Modern China. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2002, fig. 5, p. 18.
2. **Vasija *zun* con forma de potro y negative por frotación.** Fuente: LIN Ying: Celestial Horses. The Apogee of Chinese Art and Civilisation. Beijing: Foreign Languages Press, 2002, fig.22, p. 23. @China National History Museum, Beijing.
3. **Adorno de frontallera.** Fuente: LIU, Cary Y. y BENINGSON, Susan L.: "Recarving China's Past and 'Brilliant Artefacts' from Shandong". Orientations, vol. 36, n° 2. Marzo 2005, p. 80. Fotografía cortesía del Shandong Provincial Museum.
4. **Caballo celestial sobrevolando Kunlun.** Fuente: LIN Ying: op cit (nota 2) p. 93, fig 83.
5. **Inmortal cabalgando sobre un caballo celestial.** Fuente: LIN Ying: ibid, p. 65 fig 58. Xianyang Museum, Shaanxi.
6. **Caballo alado de la Senda del Espíritu de la necropolis de Tang Suzong.** Fuente: PALUDAN: Chinese Sculpture. A Great Tradition. Chicago: Serindia Publications Inc. 2006, p.286, fig 170. Foto @ Ann Paludan
7. **Vista de los carros recuperados en el "Exhibition Hall of Chariot Pits", The Garden Museum of Yin Ruins.** Fuente: Photos by Gary L. Todd, Ph.D., Professor of History, Sias International University, Xinzhen, China. <http://images.google.es/imgres?imgurl=http://lh3.google.com/HU9HicI7Yk/RluZRpEipUI/AAAAAABYw/ZRpWh6kpCa0/s800/chariot%2B4.JPG&imgrefurl=http://picasaweb.google.com/Ih/photo/ApCVQvmrHT09c3-GKDAG0A8h=600&w=800&sz=74&hl=es&start=1&sum=1&tbid=Swy-hmRydjTm3M:&tbid=1078tbid=143&prev=/imges%3Fq%3D%2Bchariots%2Bshang%2Bwu%2Bding%2Bsvnum%3D10%2Bum%3D1%2Bhl%3Des%2Bsa%3DN>

8. **Restos hallados en la fosa M52 de Guojiazhuang, Anyang.** Fuente: Zhongguo hehui Kexueyuan Kaogu Yanjiusuo Anyangdui (1988): *"Anyang Guojiazhuang xinan de yindai chemakeng"*. Kaogu, pp. 882-893.
9. **Esquema de las tres vistas de uno de los carros hallados en Rujiazhuang.** Fuente: Lu Liancheng. *Antiquity* n° 67. 1993. Fig 5.
10. **Fotografía tomada durante las excavaciones del yacimiento de Xiongjiazhong, en Hubei.** Fuente: © 2003 by the Archaeological Institute of America www.archaeology.org/0303/newsbriefs/china.html Volume 56 Number 2, March/April 2003.
11. **Cuadría de bronce nº 1.** Fuente: cat. exp. *Guerreros de Xi'an: Tesoros de las dinastías Qin y Han. Warriors of Xi'an: treasures of the Qin and Han dynasties*: [exposición de la Fundación Canal, Madrid] Barcelona: Forum Barcelona 2004: Lunweg, D.L. 2004, p. 66.
12. **Cuadría de bronce nº 2.** Fuente: VVAA: The Archaeological Team of Pit of Terracotta Figures at Qin Shi Huang Mausoleum and the Museum of Qin terracotta figures. *Terra-cotta Warriors and Horses at the Tomb of Qin Shi Huang, the First Emperor of China*. Cultural Relics Publishing House, 1987. (1ª ed. 1983), p. 23.
13. **Dibujo esquemático del motivo pintado sobre una caja de laca de Changsha.** Fuente: GOODRICH, Chauncey S.: *"Riding Astride and The Saddle in Ancient China"*, en *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 44, N° 2, (Dic. 1984), pp. 279 - 305. plate I. A su vez de: Shang Ch'eng-tso: *Ch'ang-sha ch'u-t'u Ch'u ch'i-ch'i t'u-lu*.
14. **Detalle de un tapiz escita de Pazyryk.** Fuente: <http://depts.washington.edu/silkroad/museum/s/shm/shmpazyryk.html>
15. **Dos figuras ecuestres.** Fuente: cat. exp. *Imperial China. The Art of the Horse in Chinese History*. Kentucky: Kentucky Horse Park, 2000, fig. 96, p. 119.
16. **Caballo de bronce dorado.** Fuente: MICHAELSON, Carol: *"The Thousand Li Horses"*. *Oriental Art*. Vol.30, n° 9. Noviembre 1999, p. 44.
17. **Extranjeros portando caballos como tributo.** Fuente: ©Smithsonian Institution. <http://www.asia.si.edu/collections/singleObject.cfm?ObjectId=7473>
18. **Portadores de tributos (detalle).** Fuente: ©Asian Art Museum, San Francisco http://depts.washington.edu/silkroad/exhibit/tang/b60d100bcde_sp.html
19. **Rollo de los Cien Caballos.** Fuente: FAHR-BECKER, Gabriele (ed.): *Arte Asiático*. España: Könemann Verlagsgesellschaft, 2000, p. 140 (detalle 141) © Museo Palacio de Pekín.
20. **"Zhaoye bai" o "Night-Shining White", Han Gan.** Fuente: © 2000-2007 The Metropolitan Museum of Art. www.metmuseum.org
21. **Bota de plata, con un caballo danzante.** Fuente: cat. Exp. *Imperial China. The Art of the Horse in Chinese History*. Op cit (nota 15), p. 154 (cat. n° 140).
22. **Baitiwu.** Fuente: LIN Ying: op cit (nota 2) p.108, fig. 97.
23. **Teginqibiao.** Fuente: LIN Ying: ibid, p. 109, fig 98.
24. **Qingzhui.** Fuente: LIN Ying: ibid, p.110, fig.99.
25. **Shifachi.** Fuente: LIN Ying: ibid, p. III, fig.100.
26. **Saluzi.** Fuente: Cat Exp. *Power and Virtue. The Horse in Chinese Art*. China Institute Gallery, New York, 1997, fig 1ª, p. 18.
27. **Quanmaogua.** Fuente: ibid, fig 1b, p. 19.
28. **Estela de You Shixiong.** Fuente: FERNALD, Helen E.: *"The horses of T'ang T'ai Tsung and the stele of Yu"*. *Journal of the American Oriental Society*, vol. 55, N° 4, (Dic., 1935), fig 7, pl.IV

29. **La dama Guo Guo sale de excursión en primavera.** Fuente: The Yorck Project: *10.000 Meisterwerke der Malerei*. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH.
http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Li_Kung-lin_001.jpg
30. **Escena de caza de los murales de la tumba de Li Xian.** Fuente: Lin Ying: op cit (nota 2), p. 120, fig 106. ©Shaanxi Provincial Museum.
31. **Escena de polo de los murales de Li Xian.** Fuente: Lin Ying: ibid, p. 126, fig. 110. ©Shaanxi Provincial Museum.

Capítulo V

1. **Esquema de la construcción de un horno neolítico.** Fuente: VAINKER, S.J.: *Chinese pottery and porcelain. From Prehistory to the present*. London: British Museum Press, 1991, p. 223.
2. **Parte inferior de un soldado de terracota y dos piezas del sistema de drenaje del palacio imperial Qin.** Fuente: LEDDEROSE, Lothard: *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*. Princeton: University of Princeton Press, 2000, figs 3.21 y 3.22, p. 68.
3. **Imagen que muestra diferentes manos de los guerreros de terracota.** Fuente: ibid, fig. 3.32, p.73.
4. **Mano y manga de un guerrero.** Fuente: ibid, fig. 3.28, p. 72.
5. **Cabeza de arquero.** Fuente: PALUDAN: *Chinese Sculpture. A Great Tradition*. Chicago: Serindia Publications Inc. 2006, fig 32, p. 71. A su vez: *Terracotta Warriors and Horses* Museum, Lintong, Shaanxi; fotografía © Zeng Nian/Gamma/Camera Press, London.
6. **Urna funeraria (hunping)** Fuente: *Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-.
http://www.metmuseum.org/toah/ho/05/ea/ho_1992.165.21.htm (October 2006).
7. **Arriba: Esquema de la construcción de un horno dragón rudimentario.** Fuente: VAINKER: op cit (notal), p.223. Abajo: **Horno dragón más avanzado:** Fuente: COOPER, Emmanuel: *Cerámica*. Barcelona, Instituto Parramón, 1978, p.14.
8. **Esquema de la configuración de hornos Tang.** Fuente: WATSON, William: *La céramique Tang et Liao*. Fribourg: Office du Livre, 1984, p. 64.
9. **Mapa de las principales ciudades Tang, los enclaves de los hallazgos arqueológicos más importantes y los hornos de mayor producción.** Fuente: VAINKER: op cit (notal), p.69.
10. **Caballo de bronce Han Oriental.** Fuente: Copyright(C) 2007 MIHO MUSEUM. All rights reserved.
<http://miho.jp/spanish/collect/collect.htm>
11. **Caballo, Han Oriental.** Fuente: Cat. Exp. *Chine: des Chevaux et des Hommes*. Donation Jacques Polain. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995, nº 23, p. 77.
12. **Figura ecuestre, Han Occidental.** Fuente: Cat. Exp. ibid, nº 10, p. 51.
13. **Figura ecuestre, Kathy and Richard S. Fuld Jr. Collection.** Fuente: Cat Exp. *Power and Virtue. The Horse in Chinese Art*. China Institute Gallery, New York, 1997, nº 1, p. 54. Fotografía: Carl Nardiello.
14. **Caballo de jade.** Fuente: *Chinese Art and Design*. The T. T. Tsui Gallery of Chinese Art. KERR, Rose (ed). London: Trustees of the Victoria and Albert Museum, 1991, fig 12, p.45.
15. **Figura femenina.** Fuente: The Museum of Oriental Ceramics, Osaka
<http://www.moco.or.jp/en/colle/index.html>

16. **Figura femenina.** Fuente: The Museum of Oriental Ceramics, Osaka
<http://www.moco.or.jp/en/colle/index.html>
17. **Pareja de caballos blancos ensillados.** Fuente: Cat. Exp. *Chine: des Chevaux et des Hommes*. Donation Jacques Polain. Op cit (nota 11), nº 45-46, pp. 128-129.
18. **Amazona.** Fuente: TREGGAR, Mary y VAINKER, Shelagh: *Tesoros artísticos en China*. Madrid: Anaya Grandes Obras, 1993, p.69.
19. **Amazona.** Fuente: Cat. Exp. *Power and Virtue. The Horse in Chinese Art.*, op cit (nota 13) nº 6, p. 65. Fotografía: Carl Nardiello.
20. **Músico a caballo.** Fuente: TREGGAR, Mary y VAINKER, Shelagh: *Tesoros artísticos en China*, op cit (nota 18), p. 68.
21. **Joven extranjero.** Fuente: Cat. Exp. *Chine: des Chevaux et des Hommes*. Donation Jacques Polain. op cit (nota 11), nº 42, p. 123.
22. **Joven de pelo rizado.** Fuente: Art Institute of Chicago.
<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/47953>
23. **Joven extranjero.** Fuente: PRODDAN, Mario: *The Art of the Tang Potter*. London: Thames & Hudson, 1960, fig.82, p. 148.
24. **Jinete.** Fuente: Cat. Exp. *From Court to Caravan. Chinese Tomb Sculptures from the Collection of Anthony M. Salomon*. Robert D. MOWRY (ed). Cambridge: Harvard University Art Museums, 2002, nº37, p.118.
25. **Caballo de bronce galopando sobre un ave o caballo volador.** Fuente: HAN, Zhongmin: *A Journey through Ancient China: from the Neolithic to the Ming*. London: Muller, Blond & White, 1985, p. 168. ©Cultural Relics Publishing House, Beijing.
26. **Diagrama de la fisiognomía de un caballo superior.** Fuente: HARRIST Jr., Robert E.: *"The Legacy of Bole: Physiognomy and Horses in Chinese Painting"*. *Artibus Asiae*. Vol 57, nº ½. 1997, p. 142, fig 2. A su vez de *Simu anji ji*. Beijing: Zhonghua shuju chubanshe, 1957.
27. **Caballo ensillado.** Fuente: Cat. Exp. *Compagnons d' Eternité. Homage à Robert Rousset*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1997, p. 209.
28. **Cuatro caballos.** Fuente: Cat. Exp. *Imperial China. The Art of the Horse in Chinese History*. Kentucky: Kentucky Horse Park, 2000, fig. 139, pp. 152-153.
29. **Caballo y palafrenero extranjero.** Fuente: ibid, fig 138, p. 151.
30. **Bocado (xian).** Fuente: ibid, fig 146, p. 157.
31. **Diferentes arreos para el carro y la caballería.** Fuente: ibid, fig 145, p. 157.
32. **Equipación de gala del caballo Tang.** La fotografía empleada como fondo de imagen procede de: Cat. Exp. *Imperial China*. Op cit (nota 28), fig 131, p. 145.
33. **Sección de la pintura mural de la tumba del príncipe Yide.** Fuente: <http://www.orientarch.uni-halle.de/ca/afras/text/nmodels2.htm> A su vez de: *Han Tang bi hua (Murals from the Han to the Tang dynasty)*. Beijing 1974, pl. 88.
34. **Grupo de mujeres jugando al polo.** Fuente: JAFFE, Irma B.: *"The Flying Gallop: East and West"*. *The Art Bulletin*, vol 65, nº 2, (Jun. 1983), fig 14, p. 189. Fotografía: Kansas City, Nelson Gallery of Art and Atkins Museum.
35. **Militar montado sobre caballo encubertado.** Fuente: PRODDAN: op cit (nota 23), fig 81, p 147.
36. **Caballo sin ensillar.** Fuente: Cat. Exp. *Power and Virtue. The Horse in Chinese Art.*, op cit (nota 13) nº 10, p. 73. Courtesy of the Schloss Collection.
37. **Pareja de caballos sin ensillar.** Fuente: PRODDAN: op cit (nota 23), fig 72, p. 124.
38. **Caballo relinchando.** Fuente: HAN: op cit (nota 25), p. 233. Imagen superior: Fuente: WATSON: op cit (nota 8), p. 216.

39. **Pareja de caballos ensillados con sus respectivos palafreneros.** Fuente: Cat. Exp. Imperial China. Op cit (nota 28), figs. 129 y 130, p. 144.
40. **Caballo Imperial.** Fuente: Cat Exp. Power and Virtue, op cit (nota 13), p.2.
41. **Pareja de caballos engalanados.** Fuente: Chinese Art and Design, op cit (nota 14), fig 18, pp. 56-57.
42. **Caballo imperial *sanhua* o tres flores.** Fuente: LIN Ying: Celestial Horses. The Apogee of Chinese Art and Civilisation. Beijing: Foreign Languages Press, 2002, fig 102, p. 115.
43. **Caballo ensillado con manta estribera o gualdrapa.** Fuente: PRODAN: op cit (nota 23), pl I, p.2.
44. **Caballo ensillado con manta estribera recogida.** Fuente: The Art Institute of Chicago. <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/64461>
45. **Caballo ensillado.** Fuente: HOBSON, R.L., y HETHERINGTON, A.L.: The Art of Chinese Potter. An Illustrated survey. New York: Dover Publications, INC. 1982, pl.22, p. 17.
46. **Caballo engalanado.** Fuente: Arte Asiático. España: Könemann Verlagsgesellschaft, 2000, p. 130.A su vez de: Porzellansammlung Dresde.
47. **Caballo engualdrapado.** Fuente: Cat. Exp. Chine: des Chevaux et des Hommes. Donation Jacques Polain. op cit (nota 11), nº 66, p. 169.
48. **Caballo engalanado.** Fuente: LIN Ying: op cit (nota 42), fig. 93, p. 102.
49. **Caballo relinchando.** Fuente: LIN Ying: *ibid*, fig 94, p. 103.
50. **Caballo *sancai* relinchando.** Fuente: Cat. Exp. Imperial China. Op cit (nota 28), fig 128, p. 143.
51. **Caballo engalanado.** Fuente: PEARLSTEIN, Elinor: The Chinese Collections at The Art Institute of Chicago: Foundations of Scholarly Taste. Orientations. Vol 24, nº6, Junio 1993, p.44, fig.22.
52. **Caballo sin ensillar piafando.** Fuente: Cat. Exp. Imperial China. Op cit (nota 28), fig. 144, p.156.
53. **Caballo engualdrapado piafando.** . Fuente: Cat. Exp. Power and Virtue. The Horse in Chinese Art, op cit (nota 13) nº 8, p. 69, Fotografía: Maggie Nimkin.
54. **Caballo engalanado piafando.** Fuente: <http://miho.jp/booth/html/artcon/00004279e.htm>
55. **Caballo engalanado piafando llevado por su palafrenero.** Fuente: LIN Ying: op cit (nota 42), fig.104, p. 118.
56. **Caballo ricamente engalanado piafando.** Fuente: PRODAN: op cit (nota 23), fig 26, p. 73.
57. **Caballo piafando.** Fuente: PALUDAN: Op cit (nota 5) fig.201, p.322. Fotografía ©The Trustees of the Victoria and Albert Museum, London.
58. **Caballo piafando con gualdrapa desplegada.** Fuente: Cat. Exp. From Court to Caravan. Chinese Tomb Sculptures from the Collection of Anthony M. Salomon. Op cit (nota 24), fig 45, p. 129.
59. **Jinete.** Fuente: SCARPARI, Maurizio: Antigua China. La civilización china desde sus orígenes a la dinastía Tang. Barcelona: Ediciones Folio, 2000, p. 66, fotografía cortesía de Eskenazi Ltd, Londres.
60. **Pareja de figuras ecuestres.** Fuente: Cat. Exp. From Court to Caravan. Chinese Tomb Sculptures from the Collection of Anthony M. Salomon. Op cit (nota 24), fig 39, pp. 122-123.
61. **Amazona a caballo.** Fuente: *ibid*, fig 38, p. 119.
62. **Jinete extranjero.** Fuente: Miho Museum. <http://miho.jp/booth/html/imgbig/00007179e.htm>

63. **Amazona.** Fuente: Cat.exp.: "The Quest for Eternity. Chinese Ceramic Sculptures from the People's Republic of China". Los Angeles County Museum of Art. Chronicle Books, San Francisco. nº82, p.57.
64. **Amazona a caballo.** Fuente: The Art Institute of Chicago.
<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/35376>
65. **Figura ecuestre galopando.** Fuente: Cat. Exp. Imperial China. Op cit (nota 28), fig. 127, p.142.
66. **Grupo de cinco cazadores.** Fuente: *ibid*, fig.150, p.161.
67. **Cazador extranjero con onza.** Fuente: HAN, Zhongmin: A Journey through Ancient China: from the Neolithic to the Ming. London: Muller, Blond & White, 1985, p. 225. © Cultural Relics Publishing House, Beijing
68. **Cazador extranjero con perro.** Fuente: *ibid*, p. 224. © Cultural Relics Publishing House, Beijing.
69. **Cazadores (grupo de la tumba del príncipe Yide).** *Derecha:* Fuente: *ibid*, p. 223 © Cultural Relics Publishing House, Beijing.
Izquierda: Fuente: Cat.exp.: "The Quest for Eternity. Chinese Ceramic Sculptures from the People's Republic of China". Op cit (nota 63), fig 72, p. 57.
70. **Cazador disparando una flecha (grupo de la tumba del príncipe Yide).** Fuente: *ibid*, fig 70, p. vi.
71. **Cazador disparando una flecha (grupo de la tumba del príncipe Yide).** Fuente: TREGAR, Mary y VAINKER, Shelagh: Tesoros artísticos en China, op cit (nota 18), p 70.
72. **Grupo de músicos a caballo.** Fuente: Cat. Exp. Imperial China. Op cit (nota 28), fig. 149, p.160.
73. **Músico a caballo.** Fuente: Cat Exp. Power and Virtue, op cit (nota 13), fig.7, p.67.
74. **Grupo de músicos a caballo.** Fuente: SCARPARI, Maurizio: Antigua China. La civilización china desde sus orígenes a la dinastía Tang. Op cit (nota 59), p. 168.
Fotografía: Christie's Images.
75. **Músico a caballo.** Fuente: Cat. Exp. Chine: des Chevaux et des Hommes. Donation Jacques Polain. op cit (nota 11), nº67, p. 171.
76. **Acróbata a caballo.** Fuente: Cat. Exp. Imperial China. Op cit (nota 28), fig. 137, p. 150.
77. **Amazona, vestida de bailarina, sobre caballo piafando.** Fuente: WATSON, William: La céramique Tang et Liao. Fribourg: Office du Livre, 1984, fig 211, p. 194.
78. **Jinete extranjero con el pecho descubierto.** Fuente: LIN Ying: op cit (nota 42), fig.91, p. 100.
79. **Jugadores de polo.** Fuente: Cat. Exp. Power and Virtue. The Horse in Chinese Art, op cit (nota 13) nº11, p. 75. Fotografía: Peter Gristysk.
80. **Jugadora de polo.** Fuente: Cat. Exp. Chine: des Chevaux et des Hommes. Donation Jacques Polain. op cit (nota 11), nº50, p. 137.
81. **Jugadora de polo.** Fuente: *ibid*, nº 49, p. 135.
Jugador de polo: Fuente: PRODAN, Mario: The Art of the T'ang Potter. London: Thames & Hudson, 1960, fig 71, p. 123.
82. **Jugadora de polo.** Fuente: Cat. Exp. Compagnons d'Éternité. Homage à Robert Rousset. Op cit (nota 27), p. 201
83. **Jugadora de polo.** Fuente: Cat. Exp. Chine: des Chevaux et des Hommes. Donation Jacques Polain. op cit (nota 11), nº53, p. 143.
84. **Jugadora de polo.** Fuente: Cat. Exp. Power and Virtue. The Horse in Chinese Art, op cit (nota 13) nº13, p. 77.
85. **Guardia de honor del príncipe Yide.** Fuente: Cat. Exp. The Quest for Eternity: Chinese Ceramics Sculptures from the People's Republic of China. San Francisco: Chronicle Books LLC, 1987, fig. 67, p.33.

